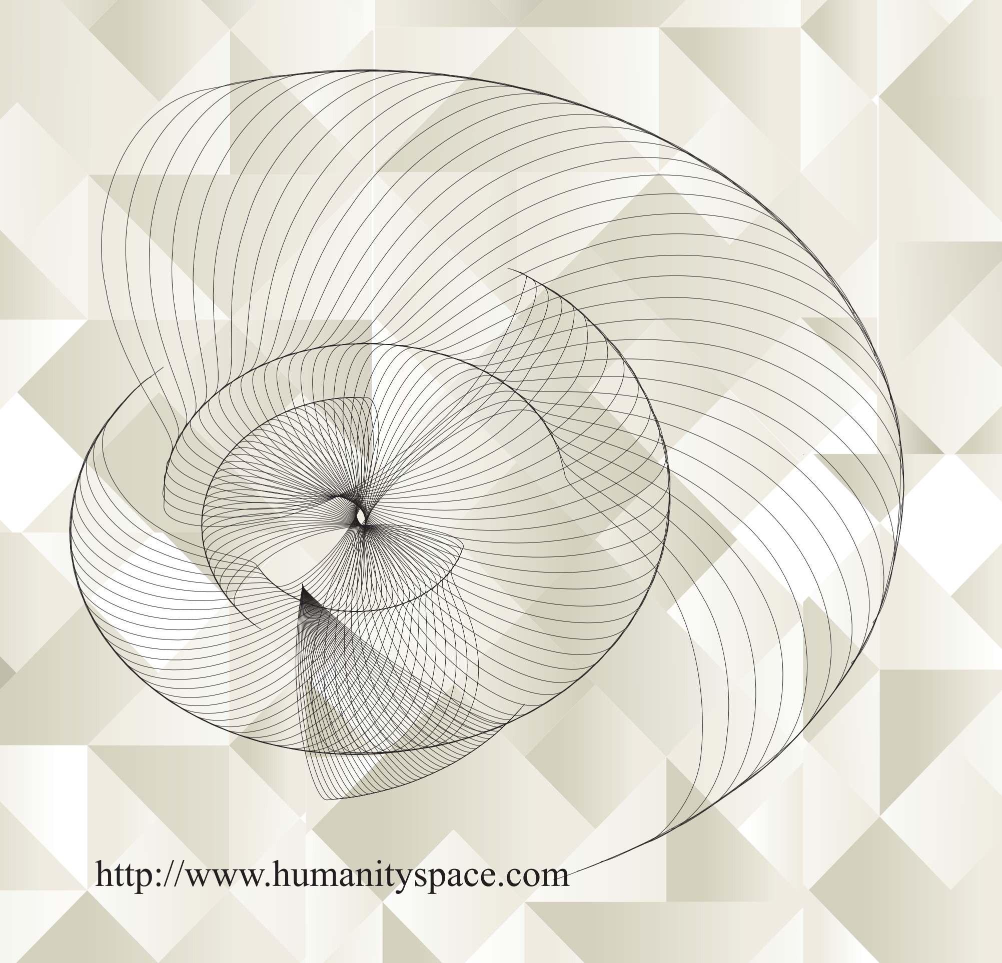


http://www.humanityspace.com



2013 Том 2, No 2 Volume 2, No 2 MOSCOW

ISSN 2226-0773

МЕЖДУНАРОДНЫЙ АЛЬМАНАХ
INTERNATIONAL ALMANAC

ГУМАНИТАРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
HUMANITY SPACE

Том 2, No 2
Volume 2, No 2

МОСКВА
MOSCOW

ISSN 2226-0773

МЕЖДУНАРОДНЫЙ АЛЬМАНАХ
INTERNATIONAL ALMANAC

ГУМАНИТАРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
HUMANITY SPACE

Том 2, No 2
Volume 2, No 2

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
PHILOLOGY

МОСКВА
MOSCOW
2013

Гуманитарное пространство
Международный альманах **ТОМ 2, No 2, 2013**

Humanity space
International almanac **VOLUME 2, No 2, 2013**

Главный редактор / Chef Editor: **М.А. Лазарев / M.A. Lazarev**
E-mail: **cerambycidae@fromru.com**
Дизайн обложки / Cover Design: **М.А. Лазарев / M.A. Lazarev**
Научный редактор / Scientific Editor:
В.П. Подвойский / V.P. Podvoysky
E-mail: **9036167488@mail.ru**
Литературный редактор / Literary Editor:
О.В. Стукалова / O.V. Stukalova
E-mail: **chif599@gmail.com**

Веб-сайт / Website: **http://www.humanityspace.com**

Издательство / Publishers: **Higher School Consulting**
Tovarishchensky side street, 19, office19, Moscow, Russia
Напечатано / Printed by: **AEG Group Design & Printing**
Gruzinsky Val, 11, Moscow, 123056 Russia

Консультативное участие / Advisory participation:
ФГНУ «Институт Художественного образования» РАО
Federal State Research Institution of the Russian Academy of Education «Institute of Art Education»

Дата выпуска / Date of issue: **23.04.2013**
Реестр / Register: **ISSN 2226-0773**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
EDITORIAL BOARD

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 269-281

Из истории венгерского восприятия Гоголя (переводы и литературная критика)

А. Дуккон

Eötvös Loránd University,
Egyetem tér 1-3. Budapest, 1053 Hungary
Университет имени Лоранда Этвёша
Университетская пл. 1-3. Будапешт, 1053 Венгрия
e-mail: dukkonagnes@gmail.com

Ключевые слова: Николай Гоголь, восприятие, творчество, венгерская критика, переводы текстов.
Key words: Nikolai Gogol, perception, creativity, Hungarian criticism, translations.
Резюме: Автор статьи анализирует наиболее важные этапы восприятия гоголевского творчества в Венгрии со второй половины 19-го до середины 20-го века. Знакомство венгерского читателя с миром Гоголя начинается под влиянием фольклоризма.В статье приводятся статистические данные о венгерских переводах Гоголя, которые иллюстрируют его широкую известность в Венгрии.
Abstract: The aythor of the article analyzes the most important stages of the perception of Gogol's work in Hungary in the second half of the 19th century to the mid-20th century. The Hungarian readers' introducing to the world of Gogol began under the folklor influence.In article it's presented statistics on the Hungarian translation of Gogo's works l that illustrates his fame in Hungary..
[**Dukkon A.** The history of Hungarian Perception of Gogol (translations and literary critic)]

В истории венгерской литературы девятнадцатый век имеет такое же большое значение, как, например, в польской и русской литературе: в это время происходит модернизация литературного языка, появляются новые жанры и темы, издания журналов и альманахов благотворно влияют на развитие литературной критики. Общеевропейские культурные тенденции отражаются и в восприятии иностранной литературы. Кроме того, можно установить параллельные явления в венгерской и русской литературе - например, оживленный интерес к творчеству Шекспира. Переводы и театральные постановки его драм занимают лучших писателей, поэтов, критиков и драматургов обеих культур того времени. Но с середины 19 века в Венгрии происходит важное изменение в направлении восприятия мировой литературы: не только Запад,

но и Восток начинает интересовать венгерскую читающую публику, и скоро появляются русские произведения на листах журналов и в предложении издателей.

Цель настоящей статьи - дать суммарное обозрение важных этапов восприятия гоголевского творчества со второй половины 19-го до середины 20-го века. Знакомство венгерского читателя с миром Гоголя начинается под влиянием фольклоризма: этим во многом объясняется популярность некоторых ранних произведений, например, повести *Тарас Бульба* – которая до 1945 года выдержала одиннадцать изданий. Экзотика казачества, историческая тема, подражание героической эпопее, необыкновенные характеры привлекали к себе внимание читателей, которые были воспитаны в духе народно-патриотического направления. Но и *Шинель* вызвала большое внимание: один из крупнейших венгерских поэтов и литераторов эпохи, Янош Арань, перевел ее с немецкого языка и опубликовал в своем журнале *Szépirodalmi Figyelő* (’Литературное Обозрение’) в 1861.[1] Он даже до того полюбил гоголевского героя, что несколько раз подписал свои статьи псевдонимом «Акакий Акакиевич». Его перевод – как подчеркивает Ж.. Зёльдхейи-Деак – «…является примером того, что весьма возможна независимость художественного оформления, стиля венгерского переложения от посредника. Янош Арань, будучи и сам крупным писателем, мало внимания обращал на стиль немецкого перевода» [2]. Однако принципы народно-национальной школы отзываются на стиле перевода: Арань иногда использует диалектизмы, обороты крестьянского языка и в стилистически нейтральных фразах оригинала. Но вместе с тем ему удалось создать венгерский вариант высокого качества, и не случайно, что именно его перевод пробил путь к популярности этого произведения Гоголя. *Шинель* выдержала восемь изданий до середины 20-го века, публикуясь под различными названиями.

В статье приводятся статистические данные о венгерских переводах Гоголя, которые иллюстрируют его широкую известность в Венгрии. В моем исследовании были учтены мысли Ю. Лотмана о сложных внутренних диалогах в семиосфере: культурные, и в том числе и литературные влияния

и взаимосвязи интересны нам не только с точек зрения «механических» контактов и филологических данных, но и с теоретических позиций. Интерес одной культуры к другой (здесь – венгерской культуры к русской) зависит от этих сложных внутренних движений семиосферы:

«В разные исторические моменты развития семиосферы тот или иной аспект может доминировать, заглушая или полностью подавляя другой. Граница имеет и другую функцию в семиосфере: она – область ускоренных семиотических процессов, которые всегда более активно протекают на периферии культурной ойкумены, чтобы оттуда устремиться в ядерные структуры и вытеснить их» [3].

Русская литература появилась в поле зрения венгерской культуры в 19 веке, обладая именно этим потенциалом: вековая западная ориентация медленно теряла исключительность, из бывшей «периферии культурной ойкумены», из России, проникали в нашу литературу (впрочем, тоже «периферийную», если центром считать Запад) новые, живые импульсы – правда, сначала через западное посредничество, потом и непосредственно, через переводы с оригиналов.

Рецепция уже в первые десятилетия 20-го века начинала открывать богатство гоголевского творчества: вопросы поэтики, идейные искания писателя, его антропологию, тему города и «маленького человека». Все эти моменты получают отклики в венгерской критике. Знаменательно и то, что в критических статьях Гоголь очень часто упоминается вместе с Достоевским, настоящий ренессанс которого начался именно в это время – в период расцвета венгерского модернизма. Основным изданием, знакомящим венгерских читателей с русской литературой в 1920-е годы стал самый авторитетный журнал той эпохи, «Нюгат» (Nyugat = Запад). За одно десятилетие, с 1920 по 1930 г. в номерах журнала появилось двадцать шесть статей о русской – классической и современной – литературе. Если иметь в виду, что в это время в политическом отношении Венгрия и Советский Союз принадлежали к враждебным лагерям, такое количество серьезных по литературному значению статей (мы привлекали к анализу лишь значительные тексты) не маловажный факт. Он доказывает, что духовные веяния –

«Wahlverwandschaften» в культуре – управляются иными законами, чем общественные и политические интересы. На территории культуры господствуют не «эвклидовы правила». Такой же интересный парадокс или двойственность возникли у нас [4] в восприятии русской литературы в середине 19-го века: спустя несколько лет после подавления венгерской борьбы за независимость с помощью русских войск в 1849 г. появилась первая волна русских переводов (в первую очередь Гоголя), потом в 1870-е годы, когда шла турецко-русская война и Австро-Венгрия стояла на стороне Турции, заметным будет новый подъем интереса к русской литературе – важно, что Гоголь все еще останется в центре внимания.

Требует объяснения и вопрос о том, почему мы остановились в нашем исследовании у границы 1945 года. Сошлюсь на лотмановское понятие семиосферы – эта дата является очень важной политической – и вследствие этого и культурологической – границей. После второй мировой войны Венгрия как проигравшая сторона попала в «восточную сферу», под советскую власть, и прежняя, почти тысячелетняя ориентированность на запад должна была совершить полный переворот на восток. Важным моментом является и тот факт, что с этого времени идеология и политические интересы активно вторгаются в область культуры. До 1945 года такого сильного, систематического «преобразования сознаний» не было в практике властей. Ведь даже между двумя мировыми войнами венгерская интеллигенция довольно свободно писала о русской литературе все, что хотела; издавались произведения классических и современных русских писателей (среди последних повести и романы Ремизова, А. Белого, Горького, Пришвина, Леонова, Пильняка, Эренбурга, Катаева, Неверова, Бунина). Еще раз подчеркнем: русская литература пришла к нам также с Запада, сначала через немецкий, реже французский язык, а потом через эмигрантские центры, как Вена, Берлин, Париж. Но именно во время враждебной политической ориентации повысилось качество и количество переводов с русского языка, а также литературно-критических статей.

В венгерской истории и культуре после 1945 г. начались сложные изменения, перестройка прежней духовной

направленности, поэтому и в нашем исследовании приходится поставить здесь цезуру. Рецепция русской-советской литературы представляет собой специальную – и не менее интересную – главу в компаративистике. Законченность социалистического периода, растущая дистанция от той эпохи медленно подготавливает почву для объективного исследования явлений культуры во второй половине 20-го века.

Восприятие Гоголя в Венгрии наглядно демонстрирует, как по вертикали приблизительно одного столетия (с 1850-е по 1950-е гг.) различные идейные волны поднимали вверх или двигали на задний план его произведения, *что* наша критика распознала в его творчестве, в каких образах узнавала себя венгерская ментальность и в чем усмотрели наши критики специфические русские/малоросские черты. Мир Гоголя, например, в 1860-е г. одинаково интересовал либеральных и консервативных литераторов, которые в общем вели острую полемику друг с другом, но их литературный вкус не всегда резко различался. Также немаловажен тот факт, что первую подробную и систематическую информацию о русской литературе наши критики почерпнули из труда Герцена *О развитии революционных идей в России,* отрывки из которого появились в венгерском переводе (с французского языка) в газете «Будапешти Хирлап» (Budapesti Hírlap – Будапешсткие ведомости) в 1855 г. [5].

Венгерские переводы гоголевских произведений в хронологическом порядке,1853-1944 [6]

Произведение	**Год венгерского издания***
* с жирным шрифтом выделяются даты изданий в XX веке; индекс обозначает различные издания в данном году	
Старосветские помещики	1853, 1875, **1924, 1925, 1943**^{1}**, 1943**^{2}**, 1944**
Тарас Бульба	1860, 1874, 1878, 1895, **1920, 1924, 1926, 1930**^{1}**, 1930**^{2}**, 1938 (адаптация в молодежный роман),** 1945
Шинель	1861, 1875, 1894, **1925, 1943**^{1}**, 1943**^{2}**, 1944**^{1}**, 1944**^{2}**,**
Вий	1867, 1879, 1890, **1917, 1926**^{1}**, 1926**^{2}
Невский проспект	1871
Повесть о том, как поссорился....	1871, 1895, **1926**^{1}**, 1926**^{2}
Мертвые души	1874, **1905, 1928, 1944**
Ревизор	1874, 1875, 1877, **1915, 1921, 1931**
Письмо (после 1-го представления *Ревизора*)	1875
Развязка *Ревизора*	1875
Портрет	1877
Сорочинская ярмарка	1878, 1882, 1897, **1922, 1925**
Записки сумасшедшего	1881, **1921**, **1922 (Wien)**, **1944**
Майская ночь...	1882, 1897, **1922, 1925**^{1}**, 1925**^{2}
Страшная месть	1882, 1897, **1925**
Жизнь (Арабески)	**1900**
Женитьба	**1923**
Ночь перед Рождеством	**1924, 1925**
Вечер накануне Ивана Купала	**1925**
Заколдованное место	**1925**
Иван Федорович Шпонька...	**1925**
Пропавшая грамота	**1925**
Игроки	**1926**
Нос	**1927, 1943**

В дальнейших исследованиях мы попытаемся реконструировать, в какой мере соответствует «оригиналу» «Венгерский Гоголь». Мы имеем в виду в первую очередь не сами переводы, а т. н. венгерский профиль писателя: какие стереотипы остались из 19-го века, какие новые – и «модные» - интерпретации появились о Гоголе в 20-м веке, и наконец, как модифицировали политические сигналы семиосферы восприятие и в 19-ом и 20-ом веках. Но в настоящей статье мы ограничиваемся пока комментарием выше приведенных данных и некоторыми важными выводами.

1. Популярность Гоголя в Венгрии после первого знакомства (1850-60-е гг.) заметно выросла в 1870-е годы, о чем свидетельствует двенадцать венгерских изданий различных произведений Гоголя в этом десятилетии. После этого вдруг падает интенсивность восприятия, в 1880-90-е годы – за двадцать лет – появляются лишь одиннадцать произведений. Но упадок количества несколько компенсируется повышением качества переводов: к концу 19 века у нас начинают перевести русскую литературу – в том числе и гоголевскую прозу – с оригинала, без немецкого и французского посредничества. Переводчики в большинстве случаев происходят из Закарпатья – это в основном священники и учителя – такие, как Ласло Чопей, Михай Финцицкий, Иштван Семан, Шандор Бонкало, Золтан Трочани. В 20-ом веке известность Гоголя в Венгрии становится еще заметнее, с одной стороны, благодаря более высокому уровню языкового и стилистического оформления переведенных текстов. А с другой стороны, творчество Гоголя у нас тоже переживает некий ренессанс в 1910-20-ые годы,. Для читателей открываются более глубокие, т.н. вечные проблемы, или чисто-литературные факты, которые раньше оставались в тени за актуальными тенденциями культуры, за идеологическими запросами – такими, как народно-национальные принципы, фольклоризм и историзм.

2. Популярность отдельных произведений: по таблице видно, что особенно популярны *Тарас Бульба* (11), *Шинель* (8), *Вий* (6), *Ревизор* (6), *Майская ночь* (5), *Мертвые души* (4), *Записки сумасшедшего* (4) *Повесть о том, как поссорился...*(4). Именно эти произведения более всего привлекали к себе

интерес переводчиков и книгоиздателей. По датам изданий можно проследить и то, что некоторые из них были опубликованы за сравнительно небольшой промежуток времени: *Тарас Бульба* одиннадцать раз за восемдесят пять лет, и в пяти разных переводах, *Шинель* восемь раз в это же время, *Ревизора* издавали шесть раз за пятьдесят семь лет, *Вий* тоже появился шесть раз за полвека, итд. Рекорд популярности держит *Тарас Бульба.*

Среди венгерских публикаций гоголевских произведений особенное внимание следует уделить третьему изданию *Записок сумасшедшего* в 1922: перевод готовил Шандор Барта [7], книга вышла в эмигрантском издательстве Юлиуса Фишера (Fischer Verlag) в Вене, с замечательными иллюстрациями молодого талантливого венгерского художника Ласло Бориша [8]. Совсем уникальным образом Л. Бориш гравировал на камне не только рисунки, но и весь текст в собственной рукописи – который перед глазами читателя превращается как бы в трагический документ сумасшествия Поприщина. В постепенном искажении, распада почерка замечательно можно проследить прогресс болезни. Что поразительно, Бориш сумел так близко подойти к гоголевскому персонажу – и почувствовать его душевный распад, сумел понять гоголевский мир так глубоко, как очень немногие из переводчиков и критиков того времени. Но здесь мы имеем дело не только с прихологической чуткостью художника. Это издание в очередной раз провоцирует теоретические вопросы *о границах*: произведение Гоголя предстает перед нами в ипостаси *рукописи с иллюстрациями*, оставленной будто гоголевским персонажем для потомства. Интересен художественный замысел Бориша: вернуть напечатанное, известное произведение опять «в рукопись» – но не авторскую, а якобы принадлежащую герою, и вдобавок, в иностранном переводе. Переставить границы между автором и героем, или по-другому, поднять этим художественным приемом героя на степень авторства – все эти моменты заставляют исследователя задуматься о философских выводах молодого Бахтина, высказанных на страницах *Автора и героя* [9]; сколько здесь авторов и сколько героев, кто появляется в качестве автора и кто играет роль героя? В каком отношении

находятся писатель Гоголь, переводчик Барта и художник Бориш в книге, в художественном объекте, появивщимся в Вене в 1922 г.? При обыкновенном издании все эти вопросы не должны подниматься, но решение Бориша, «вызвать» Поприщина из произведения Гоголя в «жизнь», напоминает прием реализации метафоры в русской поэзии 1910-20 гг., или другие, волнующие ассоциации с переходами из одной формы бытия в другую (как в *Преображениях* Овидия). Первоначальное, «словесное тело» *Записок сумасшедшего* в этом венгерском издании преображалось в «художественное тело» так, что оно полностью сохранило и свою литературую сущность.

3. Третью интересную тему в венгерском восприятии Гоголя представляют интерпретации гоголевских произведений в 19-20-ом вв. В настоящей статье мы только касаемся главных моментов этого обширного материала, так как более подробный анализ превосходит границы этой публикации.

В 19 веке – как уже было указано выше – господствующая тенденция в Венгрии - народно-национальное направление в культуре, унаследованное от эпохи романтизма. Именно оно определяло литературное восприятие того времени. Не случайно, именно *Тарас Бульба* привлекал к себе столь значительный интерес, героический дух старого казаческого мира и великолепные гоголевские пейзажи - все нашло живой отклик у венгерской читательской публики. Такая интерпретация *Тараса Бульбы* еще долго сохранила влияние в венгерской литературе: в 1922 году вышел исторический роман Яноша Комароми об эпохе восстания куруцев (начало 18 века), в котором чувствуются гоголевские мотивы, особенно в образе главного героя, Тамаша Эсе. [10]

Другим знаменательным компонентом восприятия этого периода была поэзия усадебного мира. Об этом свидетельствует перевод *Старосветских помещиков* в 1853 году. Параллельно с Гоголем переводились и интерпретировались и произведения Тургенева (в том числе *Дворянское гнездо*); в венгерской литературе есть даже роман в этом духе, произведение знаменитого критика и писателя, Пала Дьюлаи, *Последний хозяин старой усадьбы* [11] в 1857 г., на год раньше, чем роман

Тургенева. Его рецензия о венгерском переводе *Дворянского гнезда* появилась в 1862 в журнале *Szépirodalmi Figyelő* ('Литературное Обозрение'), и здесь он упоминает Гоголя среди выдающихся русских писателей. Тургенева – вместе с Гоголем – он считает замечательным представителем русской прозы, видит у обоих общность в изображении общественной проблематики. Дьюлаи конечно, в 1862 мог знать лишь те произведения (и даже не все), которые были переведены на немецкий, и в меньшей мере на венгерский язык, его замечания относятся к самым общим принципам в творчестве двух писателей.

В первые десятилетия двадцатого века венгерскую культуру характеризуют те же явления, как и в других странах Европы: духовные веяния, художественные направления, философские школы, мода и вкус, стиль сецессиона везде пронизывают жизнь, хотя и не одинаково интенсивно. Именно этот контекст объясняет, почему стали т.н. украинские повести Гоголя, цикл *Вечера на хуторе близ Диканьки* именно в 1920-е годы вдруг популярными у нас. Из них всего три – *Сорочинская ярмарка*, *Майская ночь..., Страшная месть* – были переведены еще и в 19-м веке, а все остальные появились в 1922, 1924, 1925 годах, у различных издателей и в различных переводах. На наш взгляд поэтика фантастики, а также сны и грёзы, странные пересечения разных миров в гоголевских повестях стали интересовать читателей, т.е. открылось новое окно на мир Гоголя. Добавим, что и фрейдизм, психология подсознательного сильно способствовали в открытии новых перспектив литературного восприятия. Одна из лучших статей о Гоголе из этого периода, труд поэта и критика, Дбёрдя Шаркёзи отражает с одной стороны влияния традиционных взглядов на гоголевское творчество (мифология и фольклор в ранних произведениях, моральные проблемы в *Мертвых душах*, смех и слезы вместе, и т.д.), с другой стороны - содержит тонкие замечания в связи с амбивалентностью изображения фигур, обращает внимание на природу гоголевского гротеска, на сложность гоголевской психологии в *Выбранных местах*.

Отдельную главу представляет собой театральная судьба *Ревизора*: его первая постановка состоялась в 1874 г. Кроме

того, *Ревизор* одновременно и является первой русской пьесей на венгерской сцене. Переводчик, Альберт Сенткирайи, опубликовал к венгерскому изданию [12] большое предисловие, по жанру - это т. н. монографическая критика, в которой он рисует подробную картину жизни и творчества Гоголя, повествует о литературных связях, в том числе о роли Жуковского и Пушкина в художественном развитии писателя. В статье говорится и о театральном успехе *Ревизора* в России. Автор не разделяет широко распространенные взгляды, будто пьеса преследует лишь обличительные цели; он не обобщает механично общественно-ктитический аспект, а указывает на более сложные художественные проблемы комедии.

В течение семидесяти лет театральные интерпретации *Ревизора* в Венгрии показывают интересные модуляции - от подчеркивания сатирического характера до буффонады – и представления одинаково имеют успех. Первые постановки пьесы – в 1874, 1877 – совпадали с временем русско-турецкой войны, и отрицательная политическая настроенность венгерского общества отразилась и на рецепции: публика видела в ней кривое зеркало русской империи, сатиру на взяточничество царских чиновников. Но на страницах оппозиционных газет появились критики, которые указали на более общие проблемы комедии и утверждали, что к венгерским отношениям также можно отнести гоголевскую сатиру, ведь человеческие пороки, взяточничество, лицемерие, жадность чиновников и здесь расцветают. Спустя большого перерыва, в 14 декабря 1915 года Шандор Хевеши поставил на сцене *Ревизора* в Будапеште, потом в 1931 году еще раз, но уже в собственном переводе. Интересно проследить и перемену в концепции постановок: в центре пьесы ставится то городничий, то Хлестаков. В первом случае акцентируется сатира общественных отношений, а по второй интерпретации комическое начало, абсурдность фигур и ситуаций привлекают к себе внимание зрителя. До следующей режиссуры в 1946 году господствовала такая двойственность в театральной и критической трактовке *Ревизора*: в критических отзывах прозвучали общеизвестные штампы о сатирическом, обличительном характере пьесы, а игра актеров и постановка

преследовала лишь комические эффекты.[13]

Суммируя выводы первой большой, столетней главы восприятия Гоголя, можно сказать, что Гоголь-феномен остался в понимании венгерских литераторов вплоть до 1950-х гг. как метафора своеобразной, мрачной сатиры. Начальный этап восприятия еще носит на себе следы романтизма, любят и ценят *Старосветских помещиков* и *Тараса Бульбу*, а с последних десятилетий 19 века все растет «сатирический» «сумасшедший» Гоголь, иногда даже в размер привидения Акакия Акакиевича.

СНОСКИ

1. Подробнее см.: Жужанна Зёльдхейи-Деак: Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век). Vorträge und Abhandlungen zur Slawistik. Hrsg. Peter Thiergen. Verlag Otto Sagner, München, 2004, 32-36. В книге упоминается еще роль Яноша Араня в венгерской рецепции Пушкина, Лермонтова и Вл. Соллогуба, *Большой свет* которого он перевел в 1860-е годы.
2. Там же, 32-33.
3. Ю. Лотман: О семиосфере. www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/01.php
4. Янош Арань и его современник, знаменитый писатель Мор Йокаи (1824-1904) не раз утверждали, что нельзя отождествлять русскую культуру, выдающихся русских писателей и поэтов с русским правительством, с абсолютистической властью.
5. В французском журнале Revue des Deux Mondes познакомился молодой критик, Север Ревицки с отрывками из статьи Герцена и на основе этого материала создавал свою концепцию о русской литературе. Он первым знакомит венгерскую публику с поэзией Некрасова, с особенным акцентом на общественно-критические аспекты. Во второй статье, опубликованной в 1860 г. он говорит о «новом направлении», о «реальной литературе» и подчеркивает «разоблачительую» сторону творчества Гоголя, Григоровича, Щедрина, Писемского и Герцена. См. в кн.: D. Zöldhelyi Zs. – Bergné Török É. – Dukkon Á. – Légrády V.: Orosz írók magyar szemmel [Русские писатели глазами венгров]. Т. 1. Szerk. D. Zöldhelyi Zsuzsa [Под ред. Ж. Зёльдхейи-Деак], Будапешт, 1983. С. 50.
6. Источники библиографических данных: Kozocsa S. – Radó Gy.: A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Budapest, 1956. [Ш. Козоча – Дь. Радо: Венгерская библиография литературы народов СССР до 1944 г.]; Nyugat-repertórium [Библиографический указатель журнала «Ньюгат»] (szerk. Galambos F., Pók L.) Budapest, 1959.
7. Венгерское заглавие этого перевода – *Egy őrült* *emlékiratai* «Мемуары одного сумасшедшего» – сильнее подчеркивает жанровую

особенность, принадлежность текста к мемуаристике, и так придает оригиналу немножко приподнятый характер. До сих пор неизвестно, чья идея была в такой форме издавать произведение, но родился неповторимый шедевр. После первого издания в 1922 появились два факсимиле: 1/ Gogol: Egy őrült emlékiratai. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1969, 2/ Gogol: Egy őrült emlékiratai. Marfa-Mediterrán Kiadó, Budapest, 1999.

8. Ласло Бориш (венг. Boris László) родился в Будапеште в 1897 и умер во Франции, в Ментоне в 1824. Его рисунки появились в будапештских журналах в 1810-е годы, в 1919 он готовил плакаты на 1-е мая. После падения Венгерской Советской Республики его задержали, потом он эмигрировал на Запад, жил и работал в Виене, Мюнхене, Берлине, Париже и Лондоне. Особенно ценны и знамениты его военные карты и сатирические рисунки – эти последние появились в лучших лондонских журналах. В 1921 была организована выставка из его гравюр на меди в Будапеште (Музей Ернст). Иллюстированное издание *Записок сумасшедшего* принадлежит к оригинальнейшим его работам. Молодой, выдающийся художник умер в туберкулёзе лёгких в1824, в расцвете своего таланта.

9. Бахтинская рукопись также возникла в 1920-24 гг. и была открыта и опубликована намного позже: М. М. Бахтин: Собрание сочинений т. 1. под ред. С. Г. Бочарова и В. В. Кожинова, Москва, 2003. 69-263.

10. О рецепции Гоголя в Венгрии пишет обзорную статью литературовед Аладар Комлош, в которой сильно отражается боевая социалистическая идеология 1950-х гг., но филологические данные до сих пор сохраняют ценность. Komlós Aladár: Gogol útja a magyar irodalomban. [Путь Гоголя в венгерской литературе], In: Világirodalmi Évkönyv [Альманах мировой литературы], Budapest 1953. 5-26.

[1] Gyulai Pál: Egy régi udvarház utolsó gazdája. Pest, 1857.

11. Gyulai Pál: Egy régi udvarház utolsó gazdája. Pest, 1857.

12. Ny. Gogol: Revizor. (Ford. [Перевод] Szentkirályi Albert), Kisfaludy Társaság [Общество Кишфалуди], Budapest, 1875.

13. См. прим. 9, Komlós Aladár: Gogol útja a magyar irodalomban. [Путь Гоголя в венгерской литературе] 1953. 13-15.

Получена / Received: 19.03.2013
Принята / Accepted: 25.03.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 282-291

Антиномии культуры-субкультуры в русской литературе XIX века

А. Дуккон

Eötvös Loránd University,
Egyetem tér 1-3. Budapest, 1053 Hungary
Университет имени Лоранда Этвёша
Университетская пл. 1-3. Будапешт, 1053 Венгрия
e-mail: dukkonagnes@gmail.com

Ключевые слова: субкультура, культура большинства, эпоха романтизма, Александр Пушкин, Лев Толстой.
Key words: subculture, the culture of the majority, the era of romanticism, Alexander Pushkin, Leo Tolstoy.
Резюме: В рамках статьи дается разбор мотива «ухода от цивилизации». При помощи двух произведений – *Цыганы* Пушкина (1824) и *Живой труп* Льва Толстого (1900, опубликован 1911) – исследуются общие моменты идейной и сюжетной системы. Автор показывает особенности субкультуры (в данном случае–цыган) и ее влияния на русскую культуру XIX века.
Abstract: In article it is providев the analysis of motive "escape from civilization." With the two works - Gypsies, Pushkin (1824) and The Living Corpse by Leo Tolstoy (1900, published 1911) – author examines the general features of the ideological and narrative systems. The author shows particular subculture (in this case Gypsies) and its influence on Russian culture of the XIX century.
[**Dukkon A.** Antinomies of culture and subculture in Russian literature of the XIX century]

Использование понятия субкультуры требует очень обдуманного подхода: оно по-разному подразумевается представителями различных дисциплин. Точки зрения культурологической антропологии (Kroeber, 1948: 279) например, не полностью совпадают с концепцией этнографии или социологии (Wörterbuch der Soziologie. Hg. Wilhelm Bernsdorf, Berlin, 1969); некоторые ученые используют этот термин очень осторожно, потому что на их взгляд, приставка «суб» внушает иерархию, предполагает своевольную субординацию отдельных групп в культуре большинства. Представители этого мнения утверждают, что можно говорить только о равноправных культурах, сосуществующих в координации, а не в субординации. Именно поэтому приходится каждый раз договариваться о значении этого термина, о том, в

каком смысле он употребляется в данном исследовании, чтобы избегать широких обобщений или смешивания специфических качеств (Kroeber, 1948: 279).

В настоящей статье понятием «субкультуры» определяются внутренний мир, привычки и быт таких групп, которые живут в контексте культуры большинства, но все-таки изолированно, по собственным законам или традициям (Kroeber, 1948: 279).

Организуются такие группы по религиозным (напр. староверы в России, субботники в Трансильвании в 17 веке) и идеологическим причинам (различные секты, как толстовцы); в их отношении к власти (светской или церковной) всегда доминируют отрицание, контрверсия, а со стороны официальной власти – преследование. Их самоутверждение покоится на сознании обладания единственной истиной. От этих «общественных субкультуральных» групп коренным образом отличаются этнические меньшинства, которые не по выбору какого-то убеждения, а в силу рождения (от природы) попадают в маргинальное положение, в изоляцию внутри данного общества. Здесь противоположность субкультуры и официальной культуры выявляется не обязательно, существенно, как в вышеупомянутом случае, а вызывается каким-то общественным и экономическим кризисом или политической манипуляцией – но обособление от большинства тем не менее остается определяющим фактом. Разнородный мир цыган, их судьба, происхождение и кочевание по времени и пространству представляет неисчерпаемый материал для исследователей различных научных дисциплин. Для литературы чрезвычайно ценны их мифы, сказки, песни.

Среди многочисленных возможных тем «субкультуры» для нас является особенно интересно литературная карьера темы «цыган» в русской культуре 19 века. В рамках нашей статьи возможен пока разбор одного аспекта, а именно связь мотива «ухода от цивилизации» с цыганской темой. При помощи двух произведений – *Цыганы* Пушкина (1824) и *Живой труп* Льва Толстого (1900, опубл. 1911) – мы постараемся указать на общие моменты идейной и сюжетной системы: несмотря на почти вековую отдаленность друг от друга

пушкинской поэмы и толстовской драмы, их центральная проблема оказывается одинаковой. Обоих авторов интересуют вопросы основных ценностей человеческой жизни, взаимоотношения жизни и судьбы.

1. Эпоха романтизма открыла для искусства новые области, одинаково расширила границы внутри человеческой души и в внешнем мире. Явления подсознательного мира, также как отдаленные, «экзотические миры» (Восток, Юг) и народы (татары, цыгане, чеченцы, черкесы и т.д.) дают разнообразные сюжеты для литературы. Общеизвестна роль Байрона в распространении восточной экзотики в европейской литературе, и не просто в выборе сюжетов, но и в заострении противоречия свободы и закона, запросов личности и общественных конвенций (В. М. Жирмунский: Байрон и Пушкин. Ленинград, 1978). Достаточно указать на *Кавказского пленника, Бахчисарайский фонтан и Цыган* Пушкина, чтобы увидеть, как поэт открывает для русской литературы вслед за Байроном «субкультуральные» места и темы внутри Российской Империи. Противоположные ценностные системы, на стыке которых герои ищут для себя возможность новой, аутентичной жизни, сталкиваются друг с другом и при этом приносят им не спасение, не счастье, а погибель (моральную или физическую). Оригинальность Пушкина выражается в том, что у него акцент переходит на глубокие философские размышления об антиномиях человеческой судьбы (свободы и счастья, воли и закона, толпы и индивидуума) и субкультура привлекается в основном с целью изображения контрастов. Официальная культура (цивилизация) предоставляет для пушкинского героя такие трудности, разрешение которых он ищет в каком-то «неофициальном мире», вне общества. Среди южных поэм самое острое отражение этой проблемы появляется в *Цыганах.* В пушкинских поэмах столкновение различных культур изображается либо по оси Восток – Запад (в *Бахчисарайском фонтане* оппозиция Заремы и Марии), либо по контрасту европейской цивилизации – кочевых/иноплеменных народов (Пленник, Алеко vs черкесы, цыганы).

Поэму *Цыганы* Пушкин начал писать еще во время южной ссылки, в начале 1824 года в Одессе, и заканчивал ее

осенью в Михайловском. Сюжет и фигуры подсказаны личными впечатлениями: когда он служил в Молдавии, не раз провожал цыганские таборы. Об этом свидетельствуют слова его брата, Л. С. Пушкина: «Однажды Пушкин исчез и пропадал несколько дней. Дни эти он прокочевал с цыганским табором, и это породило впоследствии *Цыганы.*» (Пушкин, 1978: 722).

В поэме *Цыганы* прозвучала «увертюра» сложной, все усиливающейся «метасимфонии» пушкинского творчества, которая начинается с яркими, романтическими картинами, вдохновляется субкультурой, то есть бытом, нравом и поэзией цыган. Драма судьбы Алеко и Земфиры, приобретение и утрата счастья происходит на сцене природы, далеко от цивилизованного мира (закон которого преследует героя – общий, романтический штамп и одновременно повторяющийся мотив биографии Пушкина!), и лейтмотивами драмы являются ритмические чередования *воля – доля – свобода – счастье – страсти*. А на другой стороне, как сигналы покинутого, но все-таки не забытого мира цивилизации, звучат глухие, жестокие ноты: *закон, право, мщенье, враг, злодей, клясться* – все они слова Алеко:

«Я не таков. Нет, я не споря
От прав моих не откажусь!
Или хоть мщеньем наслажусь.
О нет! Когда б над бездной моря
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея»

Образ Алеко в ядерном состоянии представляет продукт европейской цивилизации: человека, потерявшего самую сущность христианства (на котором как раз покоится эта цивилизация), способность и готовность прощания. Слепой, эгоистический закон собственности, «право», которое «для себя лишь хочет счастья» поднимается вдруг с языческой силой из души преемника высокой культуры, пока на противоположной стороне, в представителе кочевого, «дикого» племени утрата, измена и страдание рождают самоотречение и смирение (образ старого цыгана). Мудрость отца Земфиры питается покорностью перед судьбой: кочевая жизнь, власть природы над человеком

дали ему уразумение, научили его не бунтовать против стихийных сил. И любовь он считает также стихией, не случайно подбирает метафоры и сравнения для выражения неверности Земфиры – чтобы утешить Алеко – из природных явлений (любовь юной девы = вольная, изменчивая луна). Трагедия Алеко вытекает из его ложного положения: бегство от цивилизации еще не значило отречение от старых убеждений. Изгнанник самовольный, перелетный, «Гнезда надежного не знал / и ни к чему не привыкал» - «И грусти тайную причину / Истолковать себе не смел». Не зная самого себя и не смея взглянуть в собственную душу (как известно из древних мифов, в этом незнании коренится трагический проступок), он пренебрегал властью судьбы:

«И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!»

Ревность довела Алеко до убийства, он взял возмездие во имя своего права («От прав моих не откажусь!») в собственные руки – хотя понятие «право» на лоне природы, среди кочевого народа не имеет смысла. Они живут стихийно, как сама природа. Но поэму Пушкина все-таки нельзя считать каким-то гимном, апофеозом жизни и морали цыган, ни оправданием поверхностно истолкованного руссоистского идеала нетронутого цивилизацией мира («за культурой», «под культурой»). В поэтической рефлексии Эпилога выражается сознание амбивалентности человеческой жизни – будь то вне или внутри цивилизации:

«Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..»

В цивилизованном мире закон определяет границы человеческой свободы, для кочевого народа (в «субкультуре») природа и судьба диктуют неумолимый закон. Ответ поэта – в осознании и созерцании неполности и непрочности человеческого счастья и реальности страдания. Но страдание может и привести человека к другим ценностям, к мудрости и душевной гармонии.

Как мы видим, в пушкинском творчестве темы и мотивы

из различных субкультур тесно связаны с проблемой свободы и счастья. Несмотря на то, что он изображает с этнографической верностью быт и привычки цыган, но все это служит лишь средством для более глубокой художественной цели. Мир цыган является не реальной, а символической альтернативой для преемника культуры, переживающего кризис и ищущего аутентичной жизни. В трагической истории Алеко и цыган мы можем услышать прелюдию к тому сложному комплексу философских проблем, который появляется в творчестве Достоевского. Слова подпольного человека о «невыразимой, третьей правде» – «...знаю как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду!» (Достоевский, 1973: 121) – вдруг приподняли завесу над несостоятельностью выбранной формы бунта против мира нормальных (т.е. посредственных) людей. Романтическая альтернатива *культуры большинства ~ субкультуры* перерождается в прозаически реалистическую альтернативу *мира «нормального» человека ~ подполья.* На уровне литературной фикции в обоих произведениях бегство героя в «субкультуру», в подполье оканчивается крушением, а в авторских рефлексиях поэмы и исповедальном повествовании романа все-таки мелькнет возможность другого измерения, в котором светит та цельная, нераздельная истина, то «другое», которого жаждал Подпольник – и бунтующие герои Пушкина, Лермонтова. Истина видится «как бы сквозь тусклое зеркало», и искусство может показать процессы человеческих исканий и жажду высших ценностей, но полное, настоящее познание дается лишь через ревеляцию.

2. Лев Толстой – как писатель и мыслитель – много занимался вопросами нравственности, общества и личности. Пушкинская альтернатива счастья и свободы с ранних лет творчества появляется в его произведениях. Влияние романтизма ощущается в повести *Казаки* (1852-1863), писатель продолжает традицию изображения романтического, ищущего счастья и смысла жизни героя. Также как в *Цыганах* Пушкина, и здесь противопоставляются два мира: мир официальной культуры, цивилизации (в образе Оленина) и мир субкультуры (казачья станица и образ Ерошки). Подзаголовок – *Кавказская*

повесть – указывает на преемственность кавказской темы в творчестве Пушкина, Лермонтова и Толстого, и вызывает те же ассоциации о самобытных, вольных сыновьях какого-то «дикого» племени или замкнутого общества, которые живут по собственным незаписанным законам – и в согласии с природой. Это согласие одновременно обозначает и внутреннюю цельность души, не знающую раздвоенности цивилизованного человека. Герой Толстого, как Алеко, также ищет возможность подлинной жизни среди народа «за» или «под» официальной, «высокой» культурой, среди казаков, живущих в южной России, по собственным традициям, отличающихся от большинства русских крестьян: казачество всегда пользовался свободой, не знало подчиненности крепостного положения. Воля и свобода таким образом сочетается в их жизни.

Но искания толстовского Оленина также оканчиваются разочарованием: казачье замкнутое общество («субкультура») не хочет интегрировать чужого, и отступник «высокой культуры» остается «лишним» в этом мире.

В позднем творчестве Толстого опять появляется кавказская тема (*Хаджи Мурат*, 1904) с издавна известными антиномиями «самобытное дитя природы» «ложные начала цивилизации» – но в этой повести уже отсутствуют те прямые, ценностные ссылки, которые в *Казаках* сообщали авторскую позицию. Приведем хоть один пример: «В восьмнадцать лет Оленин был так свободен, как только бывали свободны русские богатые молодые люди сороковых годов, с молодых лет оставшиеся без родителей. Для него не было никаких – ни физических, ни моральных оков; он все мог сделать, и ничего ему не нужно было, и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды. Он ни во что не верил и ничего не признавал.» (Толстой, 1977: 499).

Психограмма героя *Казаков* напоминает образ Алеко и Печорина; молодой Толстой тоже провожает своего Оленина на романтическом пути в альтернативную, экзотическую культуру, но с той разницей, что повествователь комментирует его поступки с нравственной точки зрения, и мир казаков получает большее оправдание против Оленина. А в повести *Хаджи Мурат* оба мира (Кавказ – Россия) уже оказываются на том же

уровне ценностной системы, то есть линия раздела тянется внутри отдельных людей, отдельных сердец, не во внешнем мире. Сыновья кавказских племен не обладают большей свободы, чем люди среди законов и конвенций цивилизованного мира; и не имеет нравственного преимущества какая-нибудь субкультура или замкнутое меньшинство само по себе перед обществом большинства. Не случайно, в этой повести роль изгнанника, беглеца исполняет «дикий» сын кавказских гор, но он также тщетно ищет разрешения судьбы (своей и своего маленького общества) среди чужого народа (врага!), чем романтические литературные предшественники. В образе Хаджи Мурата с катартической силой изображается трагизм ценного, прекрасного человека, и его погибель можно суммировать с пушкинскими словами: «И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет.»

В драме *Живой труп* (1900-1911) антиномии подлинной и ложной жизни развертываются уже в реалистической обстановке, в среде обыкновенных, интеллигентных людей, в городе, и не среди экзотических кулис Бессарабии или Кавказа. Как известно, фабула драмы взята из действительности: в 1897 г. Толстой узнал уголовное дело супругов Гимер, которых обвиняли в бигамии (Толстой, 1987: 509). В примечаниях цитируются дневниковые записи Толстого о плане изобразить двух людей , являющихся друг другу двойниками по характеру и противопоставить их мораль и отношение к ним окружающего мира). Через моральный кризис главного героя, Феди Протасова освещается «мир большинства», мышление и образ жизни представителей цивилизованного общества конца 19 века. Поэтическая функция цыган в пьесе состоит в том, чтобы представить контрастную среду для ищущего истины героя, в этом автор следует романтической традиции. Главный конфликт драмы тесно связан с предыдущими произведениями - такими, как *Крейцерова соната*, *Дьявол*, *Отец Сергий* и *Воскресение*: необходимость радикального переворота в жизни Протасова вызывается похожими причинами, какие мы видим в вышеупомянутых произведениях. Настроение кризиса, столкновения между фальшивой моралью и требованием чистой жизни очень хорошо знал и Толстой по собственному опыту; в

его произведениях с самого начала важную роль играют нравственные оппозиции, которые воплощаются в различных образах (напр. Андрей Болконский – Анатолий Курагин, Левин – Стива Облонский). В позднем его творчестве сильнее доминируют дидактичность, притчевой характер (*Отец Сергий*) и проповедь (*Воскресение*). В пьесе *Живой труп* эти элементы сочетаются с «цыганской темой»: Федя Протасов убегает от ошибочного брака и семьи к цыганам, чтобы там найти настоящие ценности. Интересно цитировать его восклицание в начале пьесы, когда у цыган слушает их песни и музыку:

«Не разговаривайте. Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» (Толстой, 1987: 216)

Читатель сразу же заметит намек на пушкинских *Цыган*, знаменитая оппозиция «свободы» и «воли» восходит к его поэзии; у Толстого они появляются как сигналы, при их помощи подчеркивается связь с пушкинским миропониманием. Следующая цитата (тоже из уст Протасова) продолжает ряд оппозиций:

«А музыка – не оперы и Бетховен, а цыгане. Это такая жизнь, энергия вливается в тебя.» (Толстой, 1987: 240).

Если сопоставить поэму Пушкина и драму Толстого, можно обнаружить интертекстуальные мотивы, общие элементы в постановке проблемы «настоящей» и «ложной» жизни, выбор определенной «субкультуры» для контраста к цивилизованному миру. Но Толстой до конца жизни остался поклонником философии Руссо, оттого изображается у него так *антитетически* жизнь в современном обществе. В пушкинском художественном видении *антиномичность* судьбы и жизни пронизывается лиризмом, без нравственного учения, через *образ*, как например, в фигуре старого цыгана. Эта разница объясняет слабости пьесы: эклектичность мотивов, анахроническое, упрощенное противопоставление цыганской среды и современного городского общества придает ей несколько тезисный характер. В изображении цыган чувствуется литературность, недостает той пестроты, жизненности, что есть у Пушкина. Красивая цыганка, Маша (возлюбленная Феди Протасова) читает роман Чернышевского *Что делать*, и из этого берет идею мнимого, симулированного

самоубийства: Федя может исчезнуть из своего высокого круга, и соединиться с ней, если он создает вид самоубийства, и под другим именем продолжает жить среди цыган. Парадоксальные моменты драмы обнаруживаются в этой сцене: Маша, воплощение вольности предлагает *ложный путь* к счастью тому человеку, который под предлогом жажды *истинной* жизни хочет убегать от своего *ложного положения*. Федя сделает первый шаг на этом пути, до некоторого времени продолжается его жизнь между двумя мирами, но в конце концов ложь обнаруживается. Когда выясняется, что он и его бывшая жена – «вдова» еще живого мужа! – через суд опять будут соединены и могут попасть в ссылку, он застрелится. Бегство от ошибочной, «ненастоящей» жизни оканчивается трагично – альтернатива сузилась до самоуничтожения.

Трагизм убегающих, ищущих спасения героев Пушкина и Толстого заставляет читателя задуматься над ограниченностью, неполностью человеческого бытия, о котором говорит экзистенциальная философия. Во внешнем мире некуда идти, один мир как другое, «всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Спасение совершается во внутреннем мире, не волей, а благодатью – но компетенция искусства оканчивается там, где земные, очень человеческие (Menschliches, allzu Menschliches) стремления сокрушаются, и промелькнет что-то другое, «невыразимое».

ЛИТЕРАТУРА

Толстой Л.Н. 1987. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 12, Москва.

Достоевский Ф.М. 1973. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т 5. Повести и рассказы 1862-1866. Ленинград.

Пушкин Л.С. 1978. Биографическое известие об А.С. Пушкине.- А.С. Пушкин. Избранные сочинения 1-2. Москва т. 1.

Жирмунский В.М. 1978. Байрон и Пушкин. Ленинград.

Бочаров С.Г. 1974. Поэтика Пушкина. Москва.

Kroeber A. 1948. Anthropology; race, language, culture, psychology, prehistory. Harcourt, Brace and Company, New York. New edition, revised.

Wörterbuch der Soziologie. Hg. Wilhelm Bernsdorf, Berlin, 1969.

Получена / Received: 09.04.2013
Принята / Accepted: 16.04.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 292-299

Символ в концепциях искусства конца XIX века – начала XX века

Н.В. Кулагина

Всероссийский научный и общественно-просветительский журнал «Инициативы XXI века»
141400 Московская область, г. Химки, Ул. Зои Космодемьянской, д. 2.
Russian Federal journal of scholar and educational studies Initiatives of the 21st century
Zoi Kosmodem`yanskoy Str., 2, Khimki, Moscow Region, 141400 Russia
e-mail: ku_lagina07@mail.ru

Ключевые слова: символ, концепции искусства конца XIX- начала XX века, образ, мотив, творческая функция символа, символическое мировидение.
Key words: symbol, art concept of the late XIX- the beginning XX centuries, the image, the motive, the creative function of the symbol, the symbolic vision of the world.
Резюме: Автор статьи анализирует интерпретации символа в различных эстетических концепциях рубежа XIX –XX веков. Показано, что символисты в своем творчестве обращаются, прежде всего, к универсальному, выраженному в символических образах и мотивах.
Abstract: The author analyzes the interpretation of the symbol in different aesthetic concepts in the late XIX- the beginning XX centuries. It is shown that the Symbolists in works addressed, above all, to the universal, expressed in symbolic images and motifs.
[**Kulagina N.V.** Symbol in the concept art of the late XIX-th century - the beginning of the XX-th century]

В основе концепций символа, развитых в художественно-литературных направлениях, получивших, несмотря на различность во временном и пространственном существовании, общее название «символизм», лежало символическое отношение к миру. К этим направлениям, прежде всего, относятся романтические концепции искусства немецких и французских символистов XIX в. и особенно русский символизм начала XX века, постулирующий символизацию методом творческого познания.

Идеология, эстетика символизма во всех его проявлениях в мировой культуре - сходны. Их основные черты - это:

- обобщенность и абстрактность образов,
- их многозначность, отрицание пошлой

обыденности,

- всемирный масштаб осмысления действительности,
- склонность к мистицизму,
- эстетизм,
- философичность.

Все это является общим для символизма и в поэзии, и в прозе, и в живописи, и в музыке.

Символисты в своем творчестве обращаются к универсальному, выраженному в символических образах и мотивах, апеллируя к вечности, вневременным критериям жизни, мысли, искусства.

Немецкий и французский романтический символизм в своем теоретическом самопонимании опирался, прежде всего, на классические концепции символа, развитые в трудах Канта, Гегеля, Мейера, Гете, Шеллинга.

Немецкий романтизм возник преимущественно, как реакция на господствующий в это время просветительский рационализм, утверждавший полную познаваемость мира с помощью чисто рациональных средств. В противоположность подобной позиции немецкий романтизм стремился вернуть душе отнятые у нее права и показать, что «она представляет собой средоточие неисчерпаемого и, в сущности, еще неизведанного мира самых тонких и неуловимых переживаний, которые поддаваясь сугубо рациональному «овладению», тем не менее, самораскрываются в человеческих мечтах, сновидениях, грезах и в, особенности, в поэзии» (Косиков, 1993: 12).

Поэтому поэзия понимается в немецком романтизме как особый способ постижения мира, противостоящий рационалистическому, научному способу. Согласно А.Шлегелю, прекрасное - есть символическое изображение бесконечного.

Бесконечное может предстать в конечном только символически, с помощью образов и знаков. Поэтому занятие поэзией – есть не что иное, как вечная символизация. Новалис говорил о поэзии, как о чувстве особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении, которое позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое,

ощутить неощутимое.

По словам Ц.Тодорова, если бы было необходимо сконцентрировать всю эстетику романтизма в одном слове, этим словом был бы - символ. «И нигде смысл слова символ не предстает с такой ясностью, как при противопоставлении символа и аллегории. Эту оппозицию изобрели романтики, и она позволила им противопоставлять себя всем неромантикам» (Тодоров, 1999: 232).

Гумбольдт, синтезируя все представления о символе, характерные для романтической теории искусства дал такое его определение: «символ – это одновременно производство смысла и выражение несказуемого, для него характерны нетранзитивность, мотивация, синтетизм» (Тодоров, 1999: 250).

Французский символизм по сути своей был также вызван антипозитивистской реакцией в литературе. Он получил выражение, прежде всего, в произведениях таких писателей и поэтов, как А. Рембо, А. Жид, П. Валери, Э. Верхарн, М.Метерлинк и других.

Французский символизм не воспринял некоторую «спекулятивность» и мистицизм более умозрительного немецкого романтизма. Французские символисты пытались не столько самовыразить свои душевные метания и коллизии, сколь почувствовать и «укоренить» индивидуальную душу в мироздании, стремясь разыскать в явлениях этого мира причину их породившую.

Здесь задача поэта состоит не в том, чтобы привлечь внимание к своей неповторимой субъективности, а в умении разглядеть сущность, расслышать голос мироздания, которое само подскажет нужные образы и символы. При такой позиции - ни мистицизм, ни пантеизм, ни антропоморфизм не являются обязательными атрибутами символистского мироощущения. «У мира есть смысл (совсем не обязательно сверхъестественный замысел), и человек к этому смыслу причастен - вот миросозерцательное зерно символистских мотивов» (Косиков, 1993: 14).

Французская символистская поэзия искала скрытый смысл, присущий всякому явлению этого мира, таящийся в любом его существе, путь ее проложен в восхождении от

конкретного к абстрактному. «Оттолкнувшись, от виденного, слышанного, ощущаемого, осязаемого - поэт стремится найти его внутренний отзвук, а затем от него подняться к идее. Символ окончательно проясняется в идее: он сублимация ощущений и эмоций, он не показывает, подразумевает, он отметает частности, факты, детали, он самое высокое и самое духовное проявление искусства» (Поэзия, 1993: 431).

Символистская поэзия тяготела к поискам первопричины всего сущего, таящейся в «глубинах вещей», рассмотрению чувственно-постижимого мира состоящего из многообразных проявлений единого сущего. Она стремилась свести все феномены к первоисточнику, «найти их единую основу, являющуюся в бесконечном множестве обличий» (Поэзия, 1993: 437).

Морис Метерлинк различал две разновидности символизма: *умозрительный,* преднамеренный символизм возникает из сознательного желания облечь в кровь и плоть некую мыслительную абстракцию. *Бессознательный* символизм присутствует в произведении помимо воли автора, превосходя его замыслы; он присущ всем гениальным творениям человеческого духа. Он считал, что символ сам по себе не может породить живое произведение, зато любое живое произведение всегда символично.

По убеждениям другого французского поэта Стефана Малларме, поэт распредмечивает явленную действительность, представляя вместо конкретной вещи ее «сущую идею», сокровенный смысл. Но сделать это возможно, прибегая не к описательному, а лишь к суггестивному языку. «Если предмет, к которому прикасается описательное слово, немедленно оплотняется, как бы, напрягается и сжимается в комок, чтобы заявить о своем индивидуальном существовании, то предмет, затронутый суггестивным (навевающим, намекающим) словом, напротив, словно расслабляется и раскрывается как внутрь (делая доступной собственную глубину), так и вовне, навстречу другим предметам, которые начинают перетекать и превращаться друг в друга самым неожиданным образом. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ» (Косиков, 1993: 27).

Но, провозглашая в своих литературных манифестах выход из субъективной изолированности самоуглубления и поиск сущности, души мироздания, символисты в своем поэтическом творчестве далеко не всегда следовали поставленным задачам. Ошибка художников и писателей символистов заключалась в том, что они пытались превратить всю сферу реальности в средство выражения своих, порой трудно понимаемых и навязчивых аналогий.

Они не осознавали, что символическое имеет свою «область» существования, и законы символизма остаются в силе, только в пределах этой сферы. Нарушение же границ символического, происходившее в теории и практике символизма, повлекло за собой скептическое, а порой и негативное отношение ко всей области символического, широко распространившееся в философской среде нежелание признавать ценность символов, и сомнения в правомерности символического способа постижения мира.

Подобных ошибок не избежал и русский символизм начала XX века. Это весьма неоднородное направление русской литературы «Серебряного века» с его непреодолимой тягой к утверждению за предметным рядом подразумеваемой сверхчувственной реальности - получило свое теоретическое выражение, прежде всего, в литературно - философских работах А.Белого, В.Брюсова, В.Иванова, К.Бальмонта и др. Почва, на которой взросло движение русского символизма, была практически той же, что и у романтических течений немецкого и французского символизма.

Это, прежде всего, переоценка господствовавших ценностей, выразившаяся в неприятии позитивистского отношения к миру, искусству и слову, узкого материализма, натурализма и атеизма, характерных для господствовавших в то время идей революционно-демократических «шестидесятников» и «народничества». Символистское движение, по оценке А.Белого - теоретика символизма, являлось и само символом кризиса миросозерцаний; глубоко кризиса дававшего смутное предчувствие существования на границе двух больших периодов развития человечества.

По выражению М. Цветаевой, символизм был меньше

всего литературным течением. Русский символизм с самого начала осознает себя не столько как искусство или эстетическая теория, или философия, а скорее, как универсальное социокультурное явление, жизненно-творческий метод, претендующий на выполнение как общекультурных, так и мировоззренческих функций в общественной жизни. И в этом его отличие от всех течений западно-европейского символизма, остающихся, прежде всего, литературно-художественным явлением.

Творческий процесс для русских символистов раскрывался в идее теургии – творческой реализации человеком божественных начал. Национальной особенностью русского символизма явилось то, что его смысловым стержнем стала философия всеединства» В.Соловьева, и все остальные идейные влияния преломляются и преобразуются под ее воздействием.

Одним из наиболее ярких «продуктов» символического философствования выступает философия искусства А.Белого, в построении которой он исходил из того, что искусство - есть особого рода познание. Символизм же - есть метод этого познания, соединяющий вечное с его пространственными и временными проявлениями. При помощи этого метода происходит познание идей, поскольку «искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно» (Белый, 1994: 247).

Согласно взглядам А.Белого, искусство должно учить видеть Вечное, а образы-символы, превращенные в метод познания - вызывать не только чувство красоты, а развивать способность видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл.

Действительность для художников символистов не совпадает с осязаемой видимостью явлений, но это несовпадение с точки зрения символистов не означает отсутствие реализма.

Принцип реалистического символизма определяется ими, как объективный и мистический.

Объективный – поскольку изъясняет глубочайшую и истинную реальность существа вещей.

Мистический – поскольку исследует скрытую правду о

вещах, откровение о вещах более вещное, чем сами вещи. Для подобного постижения требуется ясновидение, мистический экстаз, поэтический восторг. То есть создание символа для символистов является результатом божественного вдохновения и без этого невозможно. Они устремляются к трансцендентному, мечтая поэтическим, или религиозным усилием прикоснуться к нему.

Лозунг символистов гласит: «1) Символ всегда отражает действительность; 2) символ - есть образ видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания» (Белый, 1994: 257). А поскольку, символ есть - образ, претворенный переживанием, то в нем сочетаются образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове и переживание свободно располагающее этот материал для своего выражения. Положение о том, что искусство есть особого рода познание в теории символизма раскрывается и уточняется определением искусства как особого вида творчества, освобождающего природу образа от власти видимой природы.

Целью творческого процесса в таком понимании творчества становится создание символа, наделенного онтологическим статусом. Субъективные переживания действительности, выраженные, в символе, получают свое бытие, становятся самостоятельными, создавая особый мифический мир. Художественное творчество превращается в творчество мифическое.

Само по себе символическое мировидение, как таковое совсем не обязательно приводит к созданию подобных метафизических конструкций. Творческая функция символа неоспорима, невозможно отрицать символический характер искусства. Но проблема порочного применения символов в искусстве заключается в самой природе символа, носящего антиномический характер.

Именно это, по мысли П.Флоренского, обуславливает двоякого типа опасности для творца символов: символы произвольно, субъективно творимые, могут либо увести от реальности, от жизни, либо «присосаться к жизни и душить ее» (Флоренский, 1994: 121). «Понятие символ, имеющее целью установить живое единство между реальными идеальным

планами бытия, отличается крайней неустойчивостью. С одной стороны оно грозит постоянным соскальзыванием в беспредметность, в «развеществление» конкретного мира перевесом «идеи» над «вещью» и растворением единичного в абсолютном. С другой стороны, ослабление у автора чувства мировой целокупности неизбежно приводит к преобладанию сугубо предметного плана, превращающего символ в ложно – многозначительную загадку» (Косиков, 1993: 14).

Флоренский так оценивает творчество представителей современного ему символизма: «Для них был вполне чужд исторически-сравнительный метод выяснения символических образов и законоположений, и отсутствие в этой области строго научной методологии привело их в действительности к псевдосимволическим, чисто литературным приемам, которыми, в конечном счете, и было скомпрометировано само понятие «символизм» (Флоренский, 1993: 103).

П.А. Флоренский предлагал против этих индивидуальных, неопределенных мистических волнений и умонастроений выдвинуть строго научный метод обследования символического наследия, оставленного нам прошлыми культурами и живого еще в современности.

ЛИТЕРАТУРА

Белый А. 1994. Символизм как миропонимание. Москва.

Косиков Г.К. 1993. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Москва.

Поэзия французского символизма (Лотреамон. Песни Мальдорора). Москва, 1993.

Тодоров Ц. 1999. Теории символа. Москва.

Флоренский П.А. 1984. Symbolarium // Памятники культуры. Новые открытия. Москва.

Флоренский П.А. 1994. У водоразделов мысли. Москва.

Получена / Received: 08.04.2013
Принята / Accepted: 10.04.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 300-307

Драматургия Марины Цветаевой в европейском контексте: проблемы изучения

Д. Кшицова

Университет им. Масарика
Зеротиново 617/9, 601 77 Брно, Чешская республика
Masaryk University
Žerotínovo nám. 617/9, 601 77, Brno, Czech Republic; e-mail: danuse.ksicova@gmail.com

Ключевые слова: Марина Цветаева, Гийом Аплолинер, драматургия, европейский культурный контекст, античный миф, любовь к андрогину.
Key words: Marina Tsvetaeva, Guillaume Apolliner, drama, a European cultural context, ancient myth, the love to androgyne.
Резюме: Статья посвящена рассмотрению драматургических произведений Марины Цветаевой. Хотя драматургия Марины Цветаевой до сих пор остается в тени ее поэтического творчества, она представляет собой необыкновенно ценный материал, ярко вписывающийся в контекст европейской культуры. Характерна тесная связь ее пьес с изобразительным искусством. Из шести пьес, написанных Цветаевой, вошедших в цикл «Романтика», с европейским контекстом наиболее связаны пьесы о мужчинах – победителях женских сердец: Армане-Луи де Гонто, герцоге Лозэна и Джакомо Казанове.
Abstract: The article is devoted to the dramatic works of Marina Tsvetaeva. Although the drama of Marina Tsvetaeva is still in the shadow of her poetry, it is extremely valuable material, clearly fits into the context of European culture.
[Kšicová D. Marina Tsvetaeva's drama in the European context: problems of studying**]**

Несмотря на то, что драматургия Марины Цветаевой до сих пор остается в тени ее поэтического творчества, она представляет собой необыкновенно ценный материал, ярко вписывающийся в контекст европейской культуры. Даже слова самого автора, кажущиеся столь противоречивыми[3], свидетельствуют о том, насколько само мышление Марины Цветаевой было связано с лучшими традициями европейской философии. Вспомним блестящее эссе Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), знание которого было для русской интеллигенции рубежа 19-20 веков неписанным законом. Само цветаевское увлечение сказочным миром театра и столь же страстный отказ от всего, с ним связанного – как это близко этим двум столь противоречивым и

одновременно столь близким принципам художественного мышления, гениально названных Фридрихом Ницше дионисийским и аполлинийским началами. Этот двойной мир образного – аполлинийского – и музыкального – дионисийского – восприятия мира, с которым встречаемся в поэтическом наследии Марины Цветаевой на каждом шагу, запечатлен также в самой структуре ее драматургии. Характерна тесная связь ее пьес с изобразительным искусством - то с «Миром искусства»[4], то с «Бубновым валетом» (ее пьесу «Червонный валет», 1918) - в то время как музыкальность ее стихов ритмически соответствует синкопам её современности.

Из шести пьес, написанных Цветаевой в период ее увлечения театром в 1918-1920 гг., вошедших в цикл «Романтика», с европейским контекстом наиболее связаны пьесы о мужчинах – победителях женских сердец: Армане-Луи де Гонто, герцоге Лозэна[9] и Джакомо Казанове[10], которому она уделяет самое большое внимание. Она пользовалась его мемуарами[5], которые он писал на заключительном этапе своей жизни, будучи библиотекарем графа Вальдштейна в замке Духцов. Цветаева посвящает личности Казановы две пьесы: «Приключение» (1918-1919) и «Феникс» (1919). В «Приключении» она изображает Казанову в расцвете сил. В первых четырех картинах ему двадцать три, в пятой – тридцать шесть. В молодости он влюблен в би-сексуальную девушку, выступающую то в гусарской одежде под именем Анри, то как Генриэтта в платье стиля рококо. Это лицо очень уж напоминает самого близкого человека Цветаевой того времени – Софию Голлидэй – Сонечку, которую она назвала в письме к Анне Тесковой «*любовью* – в женском образе», добавляя, что «в жизни никого так не любила, как ее»[2].

Казанова в восприятии Цветаевой не дон-жуан. Это скорее мужчина, потерявший свою единственную любовь, которая к нему пришла неожиданно в виде юного гусара, приобретающего время от времени женский облик. Она его покидает так же неожиданно, предвещая ему печальный конец жизни в одиночестве и бедноте. Роковое значение имеет также ее надпись, написанная кольцом на зеркале гостиницы Весы. Эти слова напомнили Казанове спустя много лет о давнем

прошлом, от которого нельзя бежать и которое нельзя уничтожить.

Любовь к андрогину стала темой и экспериментальной драматургии Гийома Аполлинера (1880-1918), который имел возможность читать в начале 20-го века в парижской Национальной библиотеке богато представленную там либертинскую литературу. Он сам принимал участие в издании избранного из произведений маркиза де Сад (Guillaume, 1996). Самой известной пьесой Аполлинера стала сюрреалистическая драма «Груди Тиресия» („Les mamelles de Tirésias", изд. 1918). Первая постановка драмы осуществилась на парижской сцене театра Мобела на Монмартре 24-го июня 1917 г. (По одноименной пьесе Гийома Аполлинера, навеянной сюжетами древнегреческого мифа о Тирезии, создана. опера Франсиса Пуленка "Груди Тирезия" (1947). По легенде, юноша Тирезий обнаружил двух сплетшихся во время спаривания змей, ударил палкой одну, оказавшуюся самкой, и превратился в женщину.Свою буффонную поэму " Груди Тирезия" (1917) Аполлинер сам определил как сюрреалистическую, введя этот термин в литературу. В предисловии к пьесе Аполлинер призывает к предельно упрощенному изображению действительности. Пьеса Аполлинера была полна символов и неясностей. Автор стремился поразить, ошеломить зрителей необычностью. Так, героиня пьесы Тиреза невозмутимо снимала свои груди — два больших надутых шара, после чего становилась Тирезием; лицо ее было выкрашено ярко-голубой краской. Постановка драмы вызвала возмущение зрителей. Чешский перевод пьесы Аполлинера был создан поэтом Ярославом Сейфертом. Книгу иллюстрировал выдающийся художник Иосеф Шима: Guillaume Apollinaire, Prsy Tireziovy. Nadrealistické drama o dvou jednáních. Odeon, Praha 1926). Трудно сказать, дошли ли во время войны сведения об этой постановке в Россию. Единственное, что объединяет оба текста – это тема гермафродита, облик и роль которого в пьесе Аполлинера совершенно другие, чем у М. Цветаевой. В то время как Аполлинер, ссылаясь на греческий миф лишь именем главного героя, пишет нарочно ошеломляющую буффонаду о супружеской паре, полностью поглощенной бытовыми проблемами, цветаевский текст полон любовного обаяния. Аполлинеровский эксперимент, в течение которого Тереза, превращающаяся в Тирезия, символически пускающего свои сосцы ввысь в виде резиновых шариков, ближе демонстративным прогулкам Гончаровой и Ларионова с разукрашенными лицами по Арбату в 1913 г., чем

романтическим текстам Цветаевой. Похожие резиновые шарики держат мальчик и девочка в пьесе «Мирсконца» (1913) Велемира Хлебникова. Вместо скрытой символики, характерной для цветаевского «Приключения», Аполлинер меняет Терезу в генерала Тиресиа и ее мужа в опекуна занзибарских детей.

В то же самое время Аполлинер взялся и за тему Казановы, написав одноименную комедию («Casanova», 1917–18), использующую популярную тему переодевания. В Генриету, выступающую под именем Белини, несчастно влюбилась маркиза. Только опытный Казанова узнал, кто кроется под мужской одеждой и воспользовался случаем для очередного любовного привлечения. Идею написать комедию дал Аполлинеру Пабло Пикассо, сотрудничающий тогда в Париже с Русским балетом Дягилева. Дирижер дягилевского оркестра написал к пьесе партитуру в стиле оперы-буфф, соответствующую тексту Аполлинера.

Вторая пьеса Цветаевой «Феникс» (1919), вдохновенная последним этапом жизни Казановы, использует мифо-орнитологическое название лишь символически. Бывший дон-жуан, проживающий последний этап своей жизни в мало завидном положении нахлебника, любим тринадцатилетней девочкой, готовой с ним бежать. Мотив феникса символизирует в пьесе вечно возобновляющуюся любовь.

Если сравнивать поэтику ранних пьес М. Цветаевой с Г. Аполлинером, очевидно, что она основана на совсем других принципах. В то время как Аполлинер использует приемы массовой коммуникации (риторические обороты политических лидеров, стиль бульварной прессы, надписи к немому фильму и пр.), Цветаева развивает импульсы романтизма, неоромантизма и символизма, подчеркивая фрагментарность, недосказанность, систему намеков, отчаянных решений слишком молодых героинь, привлекаемых сном о жизни, полной приключений, и пр. Все эти порывы страсти выражают одно и то же желание найти выход из хаоса, ощущаемого романтическими героями не менее сильно, чем бедными детьми двадцатого столетия, преследуемыми вновь и вновь надвигающимися мировыми катастрофами.

Цветаеву привлекает еще одна линия русского

символизма – античный миф. Вернувшись к драматургии спустя несколько лет, она пишет трагедии «Ариадна» (1924; 1926) и «Федра» (1927;1928) – первые две части задуманной трилогии «Гнев Афродиты» из жизни мифического героя Тесея. Последняя часть, однако, не была написана. Ряд архивных материалов, сохранившихся в Москве, свидетельствует о напряженной работе автора[8] в течение довольно продолжительного времени от пребывания в Праге до второй половины 20-х гг., когда в Париже поступили обе трагедии в печать[1]. Все это свидетельствует о том, насколько был Цветаевой близок в модернизме столь популярный античный миф, дающий возможность вновь проверить силу страсти. Романтическая линия, подчеркнутая даже названием цикла ранних пьес Марины Цветаевой, применяется также в ее трагедиях. Хотя внешне, тематически, они связаны с доминирующим в 20-е гг. неоклассицизмом, они по сути дела – сугубо романтичны. Хотя в ее трагедиях выступает на первый план подчеркиваемый долг соблюдать честь и обязанность, решение героев гораздо сложнее. Тезей уступает спящую Ариадну богу Вакху не из услужливости перед богом, а из отчаянной любви, чтобы дать излюбленной возможность вечной жизни. Он ее любит больше, чем себя самого и готов переносить неминуемое наказание от имени оскорбленной богини любви – Афродиты.

Страстная любовь нашла наиболее яркое выражение в трагедии «Федра», которая в литературной истории имеет длинную традицию, когда каждый из авторов решает тему запрещенной любви по-своему. Цветаева, привыкшая не осуждать никого, кто любит, или не способен разделять чувство другого (вспомним ее демократическое отношение к жене Пушкина)[6], изображает Федру, одержимую столь сильной страстью, что она готова совершить поступок Татьяны, получая наподобие пушкинской героини унизительный отказ. Но положение девушки и зрелой замужней женщины другое; также и последствия похожего поступка резко отличаются друг от друга. Федра, переступившая порог запрещенной зоны, поступает таким же образом, как бедная мать Эдипа. Через трансформацию в духе фрейдовских открытий прошел также

молодой Ипполит, привязанный к своей матери, воюющей когда-то против своих соотечественников, чтобы сохранить сыну королевство. Он становится мизогинистом и, пожалуй, гомосексуалом, который даже физически не способен разделять чувства своей мачехи. Роль интриганки присуждается автором няне, плохой совет которой ведет Федру к погибели.

В обеих трагедиях используется в изобилии поэтика античного хора – своеобразного комментатора политических и общественных событий, но также аналитика психических переживаний героев. В этом плане Цветаева соблюдает правила античной трагедии, установленные в эпоху модернизма до того, что даже в такой сугубо символистической пьесе, как «Три расцвета»(1905), Бальмонт стилизует разговор цветов под античный хор. Однако приемы романтизма и символизма дают себя знать также в мифопоэтике трагедий. Боги в восприятии Цветаевой часто надевают совсем современные маски. Посейдон, в соответствии с греческим мифом – правдоподобный отец Тезея, приобретает в «Ариадне» облик таинственного Иностранца, повлиявшего на судьбу Тезея. Вакх при встрече с Тезеем на острове Наксос о себе дает знать только своим голосом, заставляя Тезея узнавать, кто он таков только по своей собственной характеристике. Это похожий сдвиг, как в «Маскараде», где в последний момент в ход событий вступает Неизвестный в качестве носителя главной завязки.

Языковому эксперименту футуристов Цветаева близка частым употреблением церковнославянской лексики и морфологии, придавая своему тексту, таким образом, характер старины. С этим связано также ее стремление определить точно правила произношения отдельных слов и даже слогов со строгим обозначением ударения. Хотя эксперимент в области лексики для Цветаевой типичен, в ее трагедиях он принимает специфическую окраску, так как в данном случае он способствует ощущению архаичности. Стоило бы исследовать, насколько сильно повлияли на формирование таких стилизаций русские переводы античных эпосов. На мой взгляд, это еще очень мало изученная часть русской литературы. Перед русским литературоведением стоит огромная задача исследовать историю русского перевода 20-го века. Показательно, что

интересная книга Л. Л. Нелюдина и Г. Т. Хухуни, посвященная истории и теории перевода, заканчивается на отделе русского перевода на рубеже 19-20-го вв., оставляя 20-й век без любых конкретных данных (Нелюбин, Хухуни, 2008). Не важен перечень авторов и произведений, а конкретный анализ закономерностей поэтики перевода, который всегда вносил важные импульсы в развитие любой литературы. В изучение поэтического перевода в свое время внес важный вклад покойный Ефим Г. Эткинд, написав объемное предисловие к антологии «Мастера русского стихотворного перевода»[7]. Такого труда, который в свое время сделал для чешской литературы покойный ученый Иржи Левы, написав объемное предисловие к антологии чешского перевода (Levy, 1996), в русской литературе до сих пор нет.

Подводя итоги, нужно сказать, что в драматическом творчестве Марины Цветаевой вновь оживились приемы романтической литературы, прошедшие через инновацию, представленную тогда популярным неоклассицизмом. Об этом свидетельствует интерес автора к темам эпохи барокко или классицизма. Огромную роль сыграло ее желание находить новые возможности, скрытые в недрах языка. Во всем этом чувствуется ее усилие создать произведения способные вызывать эхо в душе человека. Жаль, что ничего из ее драматического наследия до сих пор не увидело света рампы. Ведь даже сугубо лирические тексты станут в руках опытного режиссера в стилизованном сценическом исполнении обаятельными и интересными для публики.

СНОСКИ

1. «Ариадна» была напечатана под названием «Тезей» в журнале «Версты», 1927, № 2. «Федра» появилась в журнале «Современные записки», Париж, 1928, № 36-37.
2. Письмо А. Тесковой от 27-го сентября 1937 г. Марина Цветаева. Письма к Анне Тесковой. Муниципальное учреждение культуры «Мемориальный Дом-музей Марины Цветаевой в Болшеве», 2008, с. 281. Смерть близкой подруги стала для Цветаевой импульсом, чтобы написать «Повесть о Сонечке» (1938).
3. Ср. ее предисловие к московскому изданию пьесы Конец Касановы. Драматический этюд, Москва 1922. Ср. Павел Антокольский, Театр Марины Цветаевой (1966). Предисловие к изд. А. Эфрон и А. Саакянц:

Марина Цветаева, Театр, «Искусство», Москва 1988, с. 5-22. Чешский исследователЬ Владимир Сватонь обращает внимание на другое высказывание М. Цветаевой в ее Записной книжке от 1919 г., где она утверждает, насколько для нее создание драм важно. Ср.: V. Svatoň, Romantismus v dramatech M. Cvetajevové. In: Тот же, Z druhého břehu. Praha, Torst 2002, c. 345-353. Драматургии М. Цветаевой посвящена также заключительная часть его статьи: V. Svatoň, Znovuzrození tragédie v ruském symbolismu. World Literature Studies, Vol 4 (21) 2012, s. 25-45.

4. Об этом упоминает Антокольский, Павел Григорьевич (1896 - 1978), поэт, переводчик, введший в конце 1917 г. М. Цветаеву в кружок артистической молодежи. См. Комментарий кн. М. Цветаева, Театр, о. ц. с. 342-343.
5. Они доведены до 1773 г. См. G. J. Casanova, Mémoires. 12 vol. Leipzig 1826-1838. Рус. пер. Мемуары, СПб., 1887. Краткая литературная энциклопедия,т. 3, Изд. Сов. энциклопедия, Москва, 1966, с. 294-295.
6. Цветаева М. Наталья Гончарова. Жизнь и творчество (1929. В кн.: Громова Н.А., Лубянникова Е.И. (изд.), Цветы и гончарня. Дом-музей М. Цветаевой, Москва, 2006, с. 51–165.
7. Эткинд Е.Г., Поэтический перевод в истории русской литературы. В кн.: Мастера русского стихотворного перевода, т. 1-2, Советский писатель, Ленинград, 1968. К сожалению, после его э никто по его следам не пошел.
8. Эфрон А., Саакянц А., Комментарий. В кн.: Цветаева, Театр, о. ц., с. 370-381.
9. Armand Louis Biron de Gontaut, рыцарь Lauzun [1](1747-1794) принял имя Бирон после смерти своего дяди Antoina Louise Birona. Ср. предисловие Антокольского, с. 11 и Ottův slovník naučný, d. 4, Praha, J. Otto 1891, c. 92.
10. Giovanni Jacopo Casanova de Seingalt (1725-1798) – итал. писатель, мемуарист, библиотекарь, авантюрист европейского масштаба.

ЛИТЕРАТУРА

Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. 2008. Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней. Флинта, Москва.

Guillaume A. 1996. Předmluva k dílu markýze de Sade. Přel. Jana Spoustová, Jota, Brno.

Levy J. 1996. České teorie překladu : vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře. 2. Edited by Jiří Honzík. Vyd. 2. Ivo Železný, Praha. 323 s.

Получена / Received: 15.04.2013
Принята / Accepted: 17.04.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 308-326

Sztuka symbolizmu rosyjskiego pod znakiem angelologii *Sześcioskrzydły Serafin* Michaiła Wrubla

I. Malej

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytet Wrocławski
Ul. Pocztowa 9, 53-313 Wrocław Polska
Adres domowy: ul. Różana 23/2, 53-226 Wrocław Polska, tel. 601087853
e-mail: izabellaanna@op.pl

Słowa klucze: Michaił Wrubel, serafin, symbolizm filozoficzny życia i śmierci, ikona.
Key words: Mikhail Vrubel, seraph, philosophical symbolism of life and death, icon.
Streszczenie: Fenomen angelologii w sztuce sięga swymi korzeniami czasów biblijnych, kiedy to powstają pierwsze, słowem wyrażone, opisy aniołów – najbliższych Bogu bytów duchowych. Dzieje rosyjskiej ikonografii anielskiej kształtują się natomiast pod wpływem sztuki bizantyjskiej. Jednym z malarzy, który poprzez sztukę nawiązuje dialog z aniołami jest symbolista Michaił Wrubel (1856-1910). Obraz jego pędzla, będący wyobrażeniem Sześcioskrzydłego Serafina – anioła śmierci stanowi przykład symbolizacji semantycznej (hipostaza nadczłowieka, ideał woli mocy, doświadczenie śmierci, symbolika temporalna) i formalnej (kompozycja mozaikowa, symbolika barw, wizualizacja oblicza anioła). W rezultacie otrzymujemy plastyczną wizję człowieka wewnętrznego w sytuacji na rozdrożu, poszukującego sensu własnej egzystencji, rozpostartego między biegunami życia i śmierci, świata materialnego i duchowego. Sam anioł zaś okazuje się być wcieleniem dobra i zła, zwiastunem nadziei i rozpaczy jednocześnie.
Abstract: The phenomenon of angelology in arts has its roots in biblical times, when first descriptions of angels as the spiritual beings closest to God are expressed in words. The history of Russian iconography of angels was influenced by Byzantine art. The symbolist Mikhail Vrubel (1856-1910) was one of the painters whose art opened the dialogue with angels. His painting of Six-winged Seraph, the angel of death, is an example of semantic symbolism (hypostasis of superior human being, the idea of the will of power, the experience of death, temporal symbolism)as well as formal symbolism(mosaics composition, symbolism of colors, the visualization of the angel's face). As a result we get an artistic vision of inner human being at the crossroads, in quest of the meaning of human existence, spread between the poles of life and death, material and spiritual world. The angel himself turns out to be the incarnation of good and evil, the herald of both hope and despair.
[Malej I. Russian Symbolist art under the sign of the angels. Mikhail Vrubel's six-winged Seraphim**]**

Predylekcją symbolizmu w sztuce jest dążenie do wyrażenia niezmysłowości we wszelakich jej formach od nieświadomości począwszy, poprzez metafizykę, nadprzyrodzoność, aż po nadrealizm. Osobliwością symbolistycznego przedstawienia jawi się więc to, że choć silnie oddziaływuje na zmysły odbiorcy, pobudzając jego wyobraźnię i sfery odczuwania głębokiego, to implikuje sensy i emocje pozostające poza realną, a więc i zmysłową recepcją. Można określić inaczej istotę symbolu w sztuce, odwołując się do słów Carla G. Junga, jako „najlepszy możliwy kształt jakiejś rzeczy stosunkowo nieznanej, której zatem nie umielibyśmy od razu wskazać w sposób jaśniejszy i bardziej charakterystyczny" (Jung, 1920: 642; Durand, 1986: 23). Interpretując dzieło sztuki jako wyobrażenie symboliczne, dostrzeżemy, że jest ono samą ideą oddaną przez artystę w sposób zmysłowy, jest zatem – ideą wcieloną. Obraz, będąc konkretnym znakiem wyrażania, przywołuje coś nieobecnego albo niemożliwego do spostrzeżenia, stąd też w swym planie symbolicznym zyskuje jakość epifanii. Jak przekonuje Paul Ricoeur, symbol posiada trzy wymiary: kosmiczny (ze względu na to, że nośnikiem znaczeń stają się elementy świata widzialnego), oniryczny (jako że eksploruje nasze sny i wspomnienia) oraz poetycki (odwołuje się do języka) (Ricoeur, 1960: 18). Wymiary te konstytuują tzw. widzialną połowę symbolu, jego druga, dopełniająca część jest niewidzialna, niewysłowiona i dotyczy świata wyobrażeń pośrednich. Obie połówki łączy w jedną, znaczeniową całość cecha redundancji. „To właśnie przez moc powtarzania symbol nieokreślenie zapełnia swą fundamentalną nieadekwatność. Lecz to powtarzanie nie ma charakteru tautologicznego: jest ono doskonalące dzięki gromadzeniu przybliżeń. Można je w tym porównać do spirali, albo lepiej do solenoidu, w którym za każdym powtórzeniem coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka. Nie tylko żeby jeden symbol nie był równie znaczący co wszystkie inne, ale zespół wszystkich symboli dotyczących jednego tematu rozjaśnia jeden symbol przez drugi, przydając im dodatkowej «mocy» symbolicznej" (Durand G., *op. cit.*, s. 26). Z tego punktu widzenia dzieło sztuki, które możemy okreslić mianem symbolu ikonograficznego tworzy różnorakie redundancje (mityczne, rytualne, ikonograficzne, emocjonalne), przenosząc w ten sposób jakieś znaczenie. Atoli dziełem o wartościach symbolicznych może

być tylko takie dzieło, które ukrywa w sobie treści pozamysłowe, duchowe, mistyczne, irrealne, odkrywane i interpretowane przez odbiorcę w procesie percepcji bezpośredniej. W sposób nieomal doskonały imperatyw ów spełnia ikona bizantyjska, anioły zaś jako wieczne i doskonałe modele niedoskonałego świata zyskują status ewokatorów samej funkcji symbolicznej, która jest – tak samo jak i one – „pośredniczką między transcendencją oznaczonego a przejawiającym się światem konkretnych, wcielonych znaków, które dzięki tej funkcji stają się symbolami” (Ibidem, s. 40).

Greckie słowo „angelos”, które dało w wielu językach rodowód dla nazwy „anioł” znaczy tyle, co „posłaniec, zwiastun”. Jak głosi teologia biznatyjska aniołowie byli pierwszymi istotami widzialnymi stworzonymi przez Boga, po to, by służyć mu, wykonywać Jego wolę i współpracować z człowiekiem. Znaczenie elementarne dla rozwoju angelologii miała ich hierarchizacja, dokonana w VI wieku przez Pseudo-Dionizego Areopagitę (Onasch, Schnieper, 2000: 179). W traktacie *O hierarchii niebieskiej* syntetyzuje on dotychczasową wiedzę na temat mocy niebiańskich, uczyniwszy punktem wyjściowym swych rozważań neoplatońską teorię emanacji. Byty niebiańskie uporządkował Pseudo-Dionizy w trzy triady, które tworzy dziewięć chórów anielskich. Najwyższy szczebel w tej hierarchii anielskiej przypisuje teolog serafinom , cherubinom i tronom, niżej zasiadają: panowania, moce i zwierzchności, dolny szczebel zajmują zaś księstwa, archaniołowie Michał, Gabriel, Rafał i Uriel oraz aniołowie. Tron Boga otaczają najbliższe mu sześcioskrzydłe serafiny, które przeniknięte są dobrem i miłością oraz posiadają dar oczyszczania (*katharsis*). Jako przedstawiciele tajemniczych mocy niebiańskich, serafiny nie kontaktują się ze światem materialnym i są de facto bytami abstrakcyjnymi, pochałaniającymi boską emanację. Pseudo-Dionizy nie opisał w swym dziele ich wyglądu, jednak w ikonografii chrześciajńskiej przedstawiane są one najczęściej w postaci ludzko-ptasiej lub ludzko-zwierzęcej. Najpełniejszy opis serafinów dają nam starotestamentowe relacje Izajasza („ […] ujrzałem Pana siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafiny stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał” /Iz 6, 1-2/) oraz Ezechiela („Patrzyłem, a oto wiatr

gwałtowny nadszedł od północy, wielki obłok i ogień płonący [oraz blask dokoła niego], a z jego środka [promieniowało coś] jakby połysk stopu złota ze srebrem, [ze środka ognia]. Pośrodku było coś, co było podobne do czterech istot żyjących. Oto ich wygląd: miały one postać człowieka. Każda z nich miała po cztery twarze i po cztery skrzydła. Nogi ich były proste, stopy ich zaś były podobne do stóp cielca; lśniły jak brąz czysto wygładzony. Miały one pod skrzydłami ręce ludzkie po swych czterech bokach. Oblicza [i skrzydła] owych czterech istot – skrzydła ich mianowicie przylegały wzajemnie do siebie – nie odwracały się, gdy one szły; każda szła prosto przed siebie. Oblicza ich miały taki wygląd: każda z czterech istot miała z prawej strony oblicze człowieka i oblicze lwa, z lewej zaś strony każda z czterech miała oblicze wołu i oblicze orła [oblicza ich] i skrzydła ich były rozwinięte ku górze; dwa przylegały wzajemnie do siebie, a dwa okrywały icj tułowie" /Ez 1, 4-11/). Opisy tego rodzaju bytów duchowych pojawią się w większości religii, nie tylko w chrześcijańskiej i przekazują nam wyobrażenia uskrzydlonych posłańców bogów bądź o ptasich, bądź też ludzkich głowach. Zarówno dla teologów, mistyków, jak i ikonopisców (Лазарев, 1983) analogia między aniołami i ikonami nie budzi żadnych wątpliwości, albowiem niewidzialne, nadprzyrodzone słowo Boga, materializuje się niejako w służbie aniołów dla ludzkości. W ten sposób aniołowie stają substancjami „boskiej wyobraźni" jako magiczni pośrednicy między tym, co intelektualne, myślowe i tym, co duchowe, irracjonalne. Ich wyobrażenie w sztuce już od pierwszych ikon wiąże się ze zdolnością wizualizowania rzeczywistości pozamaterialnej, do wcielania ducha w obraz. Zadaniem artysty jest zatem nie tyle przedstawienie, co transmisja *mundus imaginalis* (Pleşu, 2010: 207-210) – świata pośredniego między bytem realnym i duchowym, będącego zarazem światem jednoczącego się ciała i duszy. To właśnie jest świat, w którym rezydują aniołowie. „Gdyby anioły – pisze jeden z niemieckich teologów – były jedynie skodyfikowanym wyrazem inherentnych procesów naszego życia duchowego, wtedy nasze zainteresowanie nimi byłoby tylko czymś w rodzaju przejażdżki na karuzeli wokół własnego ego (…). Właściwie nie są one ani przedmiotami, ani konceptami, ani zjawiskami psychicznymi, ale rzeczywistością szczgólnego rodzaju, która pozwala się wyrazić jedynie w obrazach i

może się desygnować jedynie w języku mityczno-symbolicznym” (Autorem tych słów jest Wilhelm Stählin, przytaczam je za: ibidem, s. 209). Dlatego każda próba przejrzenia do świata aniołów i nawiązania z nim kontaktu jest zawsze archetypiczną próbą poszukiwania odpowiedzi na trapiące człowieka od zarania świata pytanie „kim i po co tutaj jestem?”.

Nie sposób nie zauważyć, iż Michaił Wrubel (1856-1910) od samego początku swojej drogi artystycznej stawia pytanie o sens życia człowieka na ziemi, malując anioły właśnie. Podczas pobytu w Kijowie w latach 1884-1889 po raz pierwszy przedstawia, zainspirowany bizantyńskimi mozaikami, anioła-bożego posłańca (Тарабукин, 1974: 12). Dla Wrubla było to „дело душевное” (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике, вступ. статья Э. П. Гомберг-Вержбинской, Ленинград-Москва 1963, s. 68), przeżycie tyleż artystyczne, co głęboko intymne, duchowe. U schyłku malarskiej działalności niejako w odpowiedzi na tę pierwszą, plastyczną próbę angeolologii pojawia się przed artystą anioł zemsty, śmierci, miłości, odkupienia i nadziei jednocześnie, któremu na imię Sześcioskrzydły Serafin (Ze źródeł kanonicznych i apokryficznych wynika, że serafiny to aniołowie najbliżsi w hierarchii anielskiej Bogu. Często wyobrażane jako sześcioskrzydłe istoty w kolorze czerwieni, symbolizującym płomienną miłość. Wzorem dla przedstawień serafinów w sztuce chrześcijańskiej stały się najprawdopodobniej wyobrażenia istot duchowych znane w kulturze syryjskiej (I tysiąclecie p.n.e.) oraz w sztuce asyryjsko-babilońskiej, skąd przeniknęły do świata judeochrześcijańskiego. Nazwa „serafin” wywodzi swoją etymologię od hebrajskiego słowa „seraph”, które znaczy „palić się, płonąć”. Na ikonach przedstawiani są w ludzkiej postaci z sześcioma skrzydłami: dwoma zakrywają twarz, albowiem są niegodni oglądac oblicze Boga; dwoma okrywają nogi, by to Bóg nie mógł patrzeć na nich; dwa kolejne służą im do latania, aby mogli wypełniać polecenia Boga. Symbolem ikonpgraficznym serafinów jest kolor czerwony przechodzący w pomarańczowy. Zob.: E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 70-71 (hasło: *serafiny*)] -(*Шестикрылый Серафим (Азраил)*, 1904). Jego domenę w jednakim stopniu stanowi Światłość i Ciemność, Dobro i Zło, na co wskazuje cały arsenał atrybutów symbolicznych w jakie Wrubel wyposażył tego,

najważniejszego, ze wszystkich aniołów. By zatem przeprowadzić interpretację obrazu, trzeba najpierw odtworzyć i zarazem odkodować na poziomie podstawowym ów system znaków, jakim malarz posłużył się w procesie kreacji artystycznej. Tak więc przy pierwszym oglądzie uwagę zwraca siła dumnego anioła, świadomego swej nieograniczonej władzy: w lewej dłoni wznosi on żarzącą się lampę, w prawej, wokół przegubu której oplótł się wąż, dzierży miecz gotowy do zadania ciosu. Na głowie ma tę samą, co Demon (np. Demon pokonany /Демон поверженный, 1902/) wysadzaną rubinami koronę, a jego anielskie skrzydła zdobią secesyjnie dekoratywne pawie pióra. Koronę samą w sobie cechuje bogata symbolika (Interpretując symbolikę korony korzystam z leksykonu Joanny Ślósarskiej W świetle symboli, Łódź 1994, s. 67) w znaczeniu światła płynącego do istoty, która ją nosi, emitowanego we wszystkie kierunki czasoprzestrzeni. Kolista podstawa korony, opasująca głowę Serafina może zatem wskazywać na więź z najwyższą zasadą kosmosu i zdolność partycypacji w jej energii tożsamej z energią boską. Także nie przypadkiem korona z wizji Wrubla jest inkrustowana kamieniami szlachetnymi, które stanowią w strukturze świata jego fundament. Ich obecność w obrazie rosyjskiego malarza jawi się nie tylko jako oznaka władzy absolutnej, lecz także podkreśla związek anioła z energią planet i gwiazd. Minerały, przez wzgląd na swoją stałą, niezniszczalną strukturę symbolizują zarazem nieożywiony ślad Boga. „Królestwo minerałów *istnieje*, tak jak istnieje *vestigium*, ślad i cień. Jest (…) trupem boskości" (Pleşu A., op. cit., s. 35) i kwintesencją materii. Wielobarwna, opalizująca odcieniami fioletu, różu i błękitu faktura zarówno kamieni szlachetnych, jak i anielskich skrzydeł wchodzi w dyskurs z jaskrawoczerwonym światłem lampy. Długie, bujne włosy oznaczają zarówno potęgę, siłę, jak i wolność oraz niezależność. Ich czarny kolor zdaje się wskazywać na dominację władzy ziemskiej i chtonicznej w działaniach tego tajemniczego anioła. Z kolei jego ciemna twarz, po której ślizgają się cienie i świetlne refleksy odsyła nas do symboliki czarnego słońca, znanego w mistyce pitagorejskiej (Ślósarska J., op. cit., s. 113). W sensie metafizycznym czarne słońce oznacza czystą siłę duchową realizującą się dwojako: jako emanacja światła i życia oraz emanacja ciemności i śmierci. Z kolei wąż, oplatający przegub Serafina to upostaciowienie promieni słońca

nocnego, działającego w obszarze podświadomości. W momencie, gdy przejmie ono władzę nad człowiekiem, staje się zaczynem zła i destrukcji. Dyferencjację symboliczną wyrażają nad wyraz czytelnie także ręce Azraela: prawica wskazuje na zdolność do zadania ciosu, a więc na działanie pierwiastka męskiego. Lewica z kolei równoważy dynamizm działania jako znak pasywnego elementu żeńskiego. Nie mniej znacząca wydaje się symbolika zamknięta przez artystę w ilości skrzydeł, jakimi anioł ów dysponuje: ma ich nie dwa, lecz sześć. Liczba ta wyraża ambiwalencję i jednoczesną równowagę, syntezę dwóch żywiołów (ognia i wody), i stanowi tym samym symbol duszy ludzkiej. W tradycji starogreckiej szóstka uosabiała hermafrodytę i odpowiadała sześciu kierunkom przestrzeni (po dwa na każdy wymiar). Z tego względu była interpretowana jako liczba próby i wysiłku (Cirlot, 2000: 226). Z kolei dwanaście jako suma szóstek symbolizuje ład kosmiczny i zbawienie. Same skrzydła zaś, niezależnie od ich liczby, przedstawiają tyleż duchowość, co miłość, zwycięstwo, wyobraźnię i myśl. Poprzez ten cały system znaków jawi się sześcioskrzydły anioł Wrubla jako symbol niewidzialnego oraz sił wstępujących i zstępujących zarazem, a to oznacza, że nie ma dla niego światów nieznanych.

Władcza postawa Serafina o spojrzeniu na poły ironicznym, na poły bezlitosnym pozwala dostrzec w nim antypodę cierpiącego z powodu bólu własnej duszy Demona (Temat Demona fascynował Wrubla przez całe życie, czego ucieleśnieniem stała się triada obrazów: Demon siedzący (Демон сидящий, 1890), Demon lecący (Демон летящий, 1899) i Demon pokonany (Демон поверженный, 1902) oraz rzeźby głowy Demona. Także w obliczach wszystkich wrublowskich aniołów odbijają się echem rysy Demona.) jako wcielenia człowieka zagubionego, który poznawszy smak miłości i pożądania nie potrafi już bez nich żyć. W postać Serafina bowiem, jak celnie konstatuje Ałła Rusakowa, „вкладвывает художник свою мечту о высшем существе, призванном «глаголом жечь сердца людей», обнавляя их" (Русакова, 2001: 92). Pojawienie się sześcioskrzydłego anioła można więc zintertretować jako hipostazę nadczłowieka o nietzscheańskim rodowodzie (Interpretację idei nadczłowieka i następnie woli mocy przeprowadzam w oparciu o następujące materiały źródłowe: http://nietzsche.kulturalna.com; Z. Kaźmierczak, Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości

pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa, Kraków 2000; L. Kusak, Fryderyk Nietzsche. W poszukiwaniu utraconego ideału, Kraków 1995). Wówczas we Wrublowskim Serafinie dostrzeżemy upostaciowienie ludzkiego w swej istocie pragnienia o byciu istotą obdarzoną wielką wolą mocy, jednostką twórczą, której każda chwila życia jest doskonale pełna i warta ponownego przeżywania. Istotę ową nie dotyczą zasady obowiązujące resztę ludzkości, stoi ona ponad rządzącymi nią prawami. Atoli w ujęciu Nietzschego wyłożonym w *Poza dobrem i złem* (1886), tak rozumiany nadczłowiek żyje jak najbardziej w świecie realnym, w przeciwieństwie do tęskniącej za innymi światami reszty. Koło zamachowe egzystencji nadczłowieka stanowi wola, czyli dążenie ku mocy. Z niektórych wypowiedzi niemieckiego filozofa wyłania się interpretacja woli ku mocy na podobieństwo heraklitejskiego ognia, który bezustannie przeprowadza jedne rzeczy w inne i jest podstawą istnienia świata. Jednakże w schyłkowym okresie swej działalności autor *Ecce homo* wypracowuje odmienne wyobrażenie woli ku mocy jako siły, której przejawem jest wszelkie życie i jego dążenia. Siła ta znajduje swoje uzasadnienie i spotęgowanie mocy własnej w momentach najwyższej mobilizacji i przełamywania oporów. W ludzkiej egzystencji tego rodzaju wola wyraża się poprzez poczucie siły indywiduum i w panowaniu nad sobą, w wytrwałości oraz w zwycięskim znoszeniu wszelkich przeciwieństw. Znamienne, iż wola ku mocy – tak jak pojmował ją Nietzsche – nie jest wolą życia, zaś poczucie mocy może osiągnąć swoje apogeum w chwili śmierci człowieka przeżywanej przezeń świadomie. Woli tej nie można także utożsamiać z pragnieniem panowania nad innymi, z uzurpacją władzy absolutnej, albowiem zwiększone poczucie mocy prowadzi – zdaniem Nietzschego – do służebności. Dlatego też wola ku mocy w życiu człowieka, to bardziej chęć zwyciężania, pragnienie i uczucie posiadania siły zdolnej łamać wszelkie przeszkody, połączone z radością zwycięzcy i twórczą ekstazą. Inaczej rzecz ujmując: to pęd ku sile. Spotkanie z aniołem zwiastującym, być może, kres ziemskiej wędrówki stanowi zarazem dla Wrubla szansę na wyrwanie się z odwiecznie rotującego koła czasu, jest symboliczną odpowiedzią na pytanie, jakie w *Wiedzy radosnej* stawia niemiecki filozof: „A gdyby tak (...) jakiś demon (...) rzekł ci: «Życie to, tak jak je teraz przeżywasz i przeżywałeś,

będziesz musiał przeżywać raz jeszcze i niezliczone jeszcze razy; i nie będzie w nim nic nowego, tylko każdy ból i każda rozkosz i każda myśl i każde westchnienie i wszystko niewymownie małe i wielkie twego życia wrócić ci musi, i wszystko w tym samym porządku i następstwie» - (...) Czy nie padłbyś na ziemię i nie zgrzytał zębami i nie przeklął demona, który by tak mówił? Lub czy przeżyłeś kiedy ogromną chwilę, w której byś był mu rzekł: «Bogiem jesteś i nigdy nie słyszałem nic bardziej boskiego». Gdyby myśl ta uzyskała moc nad tobą, zmieniłaby i zmiażdżyła może ciebie, jakim jesteś. Pytanie przy wszystkim i każdym szczególe: «czy chcesz tego jeszcze raz i jeszcze niezliczone razy?» leżałoby jak największy ciężar na postępkach twoich. Lub jakże musiałbyś kochać samego siebie i życie, by niczego więcej nie pragnąć nad to ostateczne, wieczne poświadczenie i pieczętowanie" (Nietzsche, 1991: 282-283.). Sytuację, gdy znajdujemy się wobec pytania o chęć powtórzenia życia ocenia Nietzsche jako wyjątkowo przerażającą chwilę, jako doświadczenie szczególnej wagi. „Jest do doświadczenie przeobrażające człowieka, druzgoczące go, a więc nie tylko wnikające do intelektu jako nowa wiedza, lecz zmieniające całe jego życie" (Buczyńska-Garewicz, 2003: 104) – stwierdza niemiecki filozof. Z tej perspektywy Serafin z obrazu Wrubla stanowi znak nadziei na wybawienie, projekcję myśli o wolności i nieśmiertelności, jakkolwiek by ją rozumieć. Jest jedynym sposobem na to, by odkryć tajemnicę wieczności, stojącą ponad przemijalnością. Nie wolno zapominać, iż Nietzscheańskie pytanie o powtórzenie dotyczy wyłącznie życia duchowego człowieka, jego przeżyć, a nie przekonań i z z tego względu ma charakter mistyczny (Na mistyczny charakter Nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu zwraca uwagę Giorgio Colli. Zob.: G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980). To tak jakby wola spierała się sama z sobą, dążąc do odkupienia. Tragizm tego aktu polega na tym, że nie ma możliwości ucieczki przed samym sobą i przed własną wolą. Z drugiej jednak strony nie sposób nie zauważyć w tym kontekście pewnego podobieństwa Serafina z Demonem – ciemną stroną ludzkiej podświadomości, symbolem siły władzy Szatana, jego zapędów, by przejąć – na wzór Boga – władzę nad światem. Obaj aniołowie – Demon i Serafin są wszak syntezą przeciwstawnych wartości – Dobra i Zła oraz żywiołów o odmiennych jakościach symbolicznych

i emocjonalnych (ogień i powietrze, niebo i ziemia). Owa predylekcja do łączenia przeciwieństw wyznacza sens wszystkich obrazów o tematyce anielskiej, jakie wyszły spod pędzla Wrubla. Zarówno anioły z okresu kijowskiego, jak i następujący po nich cykl o aniołach upadłych wyrastają z niezaspokojonej dążności artysty do rozwikłania zagadki bytu, której *signum* ideowym stanowi przekonanie o fatalistycznej nieuchronności śmierci.

Doświadczenie śmierci jest najsilniejszym doświadczeniem wewnętrznym człowieka i swoją mocą równać się może tylko ze stanem zakochania. W czystej swej postaci śmierci doświadczamy jako unicestwienia naszego „ja", jako rozpad indywidualności, jako zniszczenie ciała i brak odczuwania zmysłowego, wreszcie – jako rozpłynięcie się w nicości. Jakkolwiek nie rozumieć by śmierci, umieranie polega zawsze – jak chcą tego filozofowie z Platonem na czele – na uwolnieniu duszy od ciała. Dusza zaś, zyskawszy dzięki śmierci ciała wolność, staje się nieśmiertelna. Inaczej mówiąc: śmierć człowieka daje życie jego duszy. Dlatego spotkanie z Sześcioskrzydłym Serafinem nosi w obrazie rosyjskiego malarza znaczący wymiar mistyczny. Samo w sobie stanowi ono eksplikację doświadczenia mistycznego, przekroczenia progu dzielącego świat realny od nierzeczywistego. Moment spotkania z Serafinem, choć pozwala wstąpić na drogę duchowego poznania wiecznotrwałego bytu, to jednak nie uwalnia – jak chciał tego Platon – od lęku przed śmiercią (Albert, 2002: 66-67). W odniesieniu do symbolistycznej wizji Wrubla mówić można o synergii fascynacji śmiercią, tęsknego jej oczekiwania i trwogi, jaką napawa jej bliskość i nieuchronność. W ten sposób Wrubel akcentuje stan wewnętrznego rozdarcia człowieka, zawieszonego w próżni pomiędzy życiem i śmiercią, palącą tęsknotą i unicestwiającym ciosem obnażonego miecza. Miecz, pełniąc rolę emblematu gwałtownego, zaskakującego, niespodziewanego przerwania ciągłości w czasie i trwałości materii, formy cielesnej służy artyście do akcentualizacji idei śmierci jako impulsywnie oznaczonej i nieprzekraczalnej granicy, sam anioł zaś zyskuje status przewodnika człowieka w akcie przemiany. Z tej perspektywy śmierć jest zanurzeniem się w nicości i repetycją bytu jako nicości. A zatem to nicość, będąca bytem jawi się jako początek i kres wszystkiego, co w całej pełni uświadamia sobie człowiek dopiero w momencie doświadczenia śmierci. Istotne tutaj jest i to, że

człowiek umiera zawsze samotnie, dlatego też i malarz w samotności staje oko w oko z Azraelem, który przybył po to, by wyswobodzic jego duszę, zamknietą w ciele. Śmierć pojmowana jako obligatoryjne dopełnienie życia zmienia ontologiczny status człowieka. Rozdzielność duszy i ciała zapoczątkowuje wszak – jak świadczą o tym liczne mity – nowy sposób istnienia (Eliade, 2004: 49-53). W momencie śmiertelnego ciosu anioła życia i śmierci człowiek stanie się tchnieniem, bytem duchowym. W tym kontekście mozaikowo-kryształową strukturę anielskich skrzydeł można zinterpretować jako symboliczną eksplikację destrukcji strukturalnej całego Kosmosu przez analogię do rodzielenia ciała i duszy (Pisze o tym Mircea Eliade. Zob.: ibidem, s. 53-54). Ostatecznie więc podwójne doświadczenie: śmierci i samotności pozwala odkryć człowiekowi jedność, łączącą go z nieskończonością bytowej totalności, natomiast lęk przed śmiercią zastępuje lęk metafizyczny, implikowany przeczuciem związku swej śmiertelnej skończoności z nieskończonością kosmosu. Tym samym, w momencie pojawienia się Serafina, spełnia się – w planie symboliki mistycznej – marzenie Wrubla o osiągnięciu harmonii absolutnej z Kosmosem. Inaczej mówiąc: sprokurowana poprzez dzieło malarskie obecność Azraela jawi się jako wyraz woli przekroczenia przeciwieństw, zniesienia dualizmów i osiagnięcia coincidentia oppositorum, czyli stanu całościowości, w której żadne opozycje nie istnieją. Ideę ową wyraża sama postać Serafina o cechach istoty androgynicznej, a więc zdolnej do uczestnictwa zarówno w życiu, jak i w Wieczności.

Sześcioskrzydły wysłannik może więc równie dobrze przybywać ze sfer niebiańskich, boskich, jak i piekielnych, podziemnych. Może zwiastować dobrą nowinę, lecz może także okazać się siewcą ziarna niepokoju i zagłady. Będąc więc postacią z dwóch wymiarów, pulsuje życiem ziemskim i duchowym jednocześnie. Wrubel wyraża to poprzez kompozycję form geometrycznych oraz grę światła i barw, co w rezultacie nasuwa skojarzenia z mozaiką (Technika mozaiki wywodzi się ze sztuki charakterystycznej dla cesarskiego Konstantynopola. Szerzej na ten temat patrz: J. Beckwith, The Art. Of Constantinopole, London 1961; P. Sherrard, Constantinopole. Iconography of a Sacred City, London 1956; D. Talbot-Rice, Art of Byzantine Era, London 1963; B. Dąb-Kalinowska, Między Bizancjum a Zachodem. Ikony

rosyjskie XVII – XIX wieku, Warszawa 1990). Materia zdaje się na oczach odbiorcy ożywać, pulsując i transformując się, jednocześnie jednak sprawia wrażenie jakby zastygłej w swym ruchu, mocno zagęszczonej, skondensowanej w napięciu, które implikuje obecność innego, pozaziemskiego wymiaru. Takie ujęcie czyni z Wrublowskiego portretu Serafina wyjątkową w formie i znaczeniu ikonę o modernistycznej proweniencji (Суздалев, 1984: 138-139). Zgodnie ze szkołą staroruską ikona dematerializuje świat widzialny, czyni go lżejszym, lecz nie odrealnia. W ujęciu Wrubla ciężar i nieprzeźroczystość rzeczy nie dość, że nie znikają jak w ikonach Andrieja Rublowa czy Teofana Greka, to materializują się jeszcze bardziej, dążąc do przekroczenia granic obrazu, naciskając niejako na odbiorcę, próbując go pochłonąć. Efekt ów wynika z komponowania przez malarza detali przedstawienia z różnych, najczęściej nieregularnych form geometrycznych, przypominających wielokolorowe szklane odłamki lub drogocenne kamienie. Jak konstatuje Paul Evdokimov, „w mozaice migotanie wprawia całość w ruch, toteż wyczuwa się tętnienie życia w atmosferze, która ma głębię nieba, kiedy tło jest niebieskie, lub jasność słońca, kiedy tło jest złote. Mozaika, fresk, ikona ukazują wymiar pozaziemski przestrzeni przeniknietej tajemnicą milczenia, lecz równocześnie pełnej życia i ruchu" (Evdokimov, 1999: 188.). Uczyniwszy, na przekór tradycji, z odcieni błękitów i zieleni dominantę kolorystyczną swojego obrazu-ikony (Zgodnie z konwencją ikonograficzną symbolem serafinów jest ognista czerwień ich szat. Interpretację ikon staroruskich w kontekście ich symboliki kolorystycznej przeprowadza Jewgienij Trubieckoj. Zob.: E. H. Трубецкой, *Три очерка о русской иконе. Умозрение в красках. Два мира в друвнерусской иконописи. Россия в ее иконе*, Москва 1991), Wrubel ukierunkowuje kompozycję nie tyle w głąb, co wzwyż, pozostawiając przy tym zaledwie skrawki wolnej przestrzeni. Zamiast złotego tła, malarz wypełnia przestrzeń za postacią anioła jego skrzydłami skrzącymi się feerią barw, wolne miejsce tła zamalowując na liliowo. Dlatego też postać Serafina zdaje się, mimo bezruchu, grawitować wychodząc z powierzchni płótna wprost na odbiorcę. Wzniesione ku górze ręce anioła dodatkowo wzmacniają ów efekt iluzji ruchu w przestrzeni. Z kolei skoncentrowanie akcentu kolorystycznego na tonacjach błękitno-

zielonych ma swoje, nie mniej ważne, konsekwencje znaczeniowe. Błękit bowiem to kolor przeznaczony wyłącznie dla cherubinów – strażników bram Raju, podtrzymujących także tron Boga, dlatego symbolizuje on mądrość i czystość duchową (W tradycji rosyjskiej skrzydła cherubinów maluje się w tonacji ciemnoniebieskiej lub – rzadziej – zielonej. I to właśnie ta barwa odróżnia je od serafinów, albowiem zarówno cherubiny, jak i serafiny przedstawiani są jako istoty o ludzkiej twarzy z sześcioma skrzydłami. Por.: E. Smykowska, *op. cit.*, s. 14-15 [hasło: *cherubiny*]). Na pozytywnym biegunie semantycznym błękit plasuje się jako znak mediacji między światem materii i ducha, na negatywnym natomiast – jako emblemat chłodu emocjonalnego, oddalającego się od człowieka, a więc nieosiągalnego dobra, które nie jest zdolne przeciwstawić się chaosowi. Błękitne tony, zwłaszcza te przechodzące w fiolet stanowią wyraz ciemności i pustki absolutnej, są eksplikacją nicości (O takiej roli błękitu pisze Paweł Florenski. Por.: P. Florenski, *Znaki niebieskie*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie Wł. Panas, Warszawa 1984, s. 49-50, 206. Zob. też: E. Smykowska, *op. cit.*, s. 13 (hasło: *błękitny kolor*). W okultyzmie fiolet jest natomiast kolorem najwyższej, siódmej czakry, jest symbolem najwyższego poziomu oświecenia duszy, jego domeny stanowią: intuicja, poszukiwanie i ciągłe duchowe samodoskonalenie się). Wynika z tego, iż błękit wyznacza również w wizji Wrubla pogranicze między światłością i mrokiem, jako barwa przynależąca w jednakim stopniu do sfery jasnego bytu i mrocznego niebytu. To za sprawą błękitu wzrok odbiorcy zagłębia się w nieskończoność. Dwutorowość semantyczną reprezntuje także zieleń jako kolor ziemi, tworząca we wrublowskim portrecie Serafina dwugłos z błękitem. Z jednej wszak strony to barwa skojarzona z życiem, płodnościa, energią witalną i radością. Z drugiej zaś zieleń symbolizuje, jak w obrazach Prerafaelitów, przemijanie i procesy gnilne, a więc rozkład życia oraz nieukierunkowany popęd seksualny (Rzepińska, 1983: 127-130). Dyskurs obu kolorów, jaki zachodzi na płótnie rosyjskiego malarza odpowiada – w planie symbolicznym – jedności otchłani kosmicznej i otchłani duszy ludzkiej, co w konsekwencji prowadzi do implikacji najgłębszej nieświadomości lub najwyższej nadświadomości, „których granica jest zawrotnie bliska, a których

jakość jest radykalnie odmienna" (Ślósarska, 1994: 97). W ten sposób pełne wyrazu artystycznego kolory wrublowskiego obrazu transformują się w generatory energii, wywierające na nas określone działanie emocjonalne. Jak zauważa Johannes Itten, „dawni witrażyści stosowali kolory dla stworzenia przestrzeni w kościele atmosfery mistycznej i nadziemskiej, celem skierowania medytacji wiernych ku światu duchowemu" (Quenot, 1997: 93). Wrubel chce nas zapewne zaniepokoić, przybliżyć do tajmnicy ciała i ducha, przygotować na spotkanie ze śmiercią. Swoją symboliczną nośność ujawnia ponownie w tym kontekście twarz Serafina, okolona bujnymi włosami. Ich czerń przywołuje nicość, chaos, trwogę i śmierć, sama barwa zaś, niezwykle nasycona, jednolita, a przez to ciężka pochłania światłość bez możliwości jej restytuowania. Jeśli jednak spojrzeć na czerń jako na symbol czasu, to dostrzeżemy i jej pozytywną konotację w obrazie Wrubla. Stanie się bowiem ona wówczas jedynie kolorem granicznym, symbolizującym moment przejścia z jednego świata do innego i zapowiadającym odrodzenie po śmierci (Por.: Ibidem, s. 102). Przeciwwagę emocjonalną i semantyczną, ale i dopełnienie stanowi dla wszystkich tych barw (błękitu, zieleni i czerni) rubinowy blask światła lampy, symbolizujący nadzieję, energię miłosną, namiętność, krew i intuicję, lecz także ogień piekielny, lucyferyczną pychę, oczyszczenie, cierpienie, ofiarę. Czerwień może implikować więc w tej wizji rosyjskiego artysty tyleż tryiumf Boga, ile Szatana. Znamienne, że czerwień i błękit, choć mocno skontrastowane duchowo, to tworzą jednak wielką harmonię, o czym świadczą chociażby ikony Theotokos, czy też postać centralnego anioła ze słynnej ikony *Trójca Święta* (pocz. XV w.) Rublowa, którego purpurowa szata i błękitny płaszcz oznaczają królewskość i duchowość, moc ziemską i boską zarazem. Tego rodzaju synteza barw wskazuje na dwie natury połączone w jedną. W ten oto sposób Wrubel pozostawia nieroztrzygniętą kwestię czyim wysłannikiem jest Serafin: zwiastuje nowinę Boga o odkupieniu, czy może przybywa z wieścią od Szatana o wiecznym potępieniu?

Natomiast właściwością nadrzędną, definiującą charakter całej angelologii Wrubla wydaje się być „smutek kosmiczny" (*Weltschmerz*), którego widomym znakiem ikonicznym czyni malarz twarz swych anielskich postaci. Charakterystyczne, iż „w języku

malarzy ikon oblicze (*lik*) nazywane jest osobą, utożsamienie oblicza z całą przedstawianą postacią używane jest jedynie w odniesieniu do wyobrażeń pojedynczych, bądź centralnie umieszczonych postaci w tzw. ikonach z życiem” (Dąb-Kalinowska, 2000: 64). W szeroko rozwartych oczach Wrublowskich postaci czai się coś z ekstatycznego wyrazu ikon bizantyjskich, odkrywających duchowe sedno wszelkich rzeczy. Takie spojrzenie, koncentrujące w sobie siłę fizyczną i duchową, wzmocnione na dodatek przez silnie zaznaczony łuk brwiowy, przyciąga wzrok widza. Jednak w odróżnieniu od szeroko rozwartych oczu postaci z ikon staroruskich, oczy Wrublowskiego anioła są otwarte nie tyle na wizję dzieł Boga, ile na tajemnicę Człowieka, jego mrocznej istoty skrytej w podświadomości. Warto też pamiętać, iż ikonograf zawsze rozpoczyna malowanie od głowy, to ona bowiem podpowiada mu potem wymiar i pozycję ciała oraz resztę kompozycji. W myśl prawideł sztuki pisania ikon człowiek z wielkimi oczami i nieruchomym spojrzeniem widzi świat pozaziemski i taki właśnie dar posiadł też Serafin z wizji rosyjskiego malarza. Nic dziwnego więc, że znany nam z ikon uschematyzowany wygląd twarzy uderza swoją zbieżnością z obliczem Wrublowskiego Serafina: „punktem centralnym twarzy są oczy, od wewnątrz rozpłomienia je ogień niebieski i to duch na nas patrzy. Wąskie wargi pozbawione są jakiejkolwiek zmysłowości (namiętności i łakomstwa), stworzone są po to, by (…) dawać pocałunek pokoju. Wydłużone uszy słuchają ciszy. (…) czoło, wysokie i szerokie, którego lekkie zniekształcenie podkreśla przewagę myśli kontemplacyjnej. Ciemna cera twarzy wyklucza jakikolwiek rys cielesny i naturalistyczny” (Evdokimov P., op. cit., s. 190-191.). Twarz anioła śmierci z płótna rosyjskiego artysty wyraża coś niepokojącego, tyleż uduchowionego, co inferalnego. Jego milczenie można odczytać jako zapowiedź wypełnienia się tajemnicy życia i śmierci, wziętych pospołu (Pełną interpretację milczenia aniołów daje Andrei Pleşu [O aniołach…, s. 139-141]). Wrubel przedstawia w ten sposób w portrecie Serafina człowieka wewnętrznego z ciemną i jasną, apollińską i dionizyjską stroną jego duszy. Mroczne oblicze Serafina stanowi idealne centrum, któremu podporządkowane są pozostałe elementy kompozycji (Bielawski, 2005: 11-19; Quenot: 79-85; Špidlík, Rupnik, 2001). Warto zauważyć, że ta zastosowana przez malarza, a

typowa dla ikon pozycja frontalna nie rozprasza naszej percepcji w pierwszym kontakcie przez psychiczny dramatyzm pozy i gestu. Dopiero po dłuższym wpatrywaniu się w obraz dostrzegamy obie wzniesione na wysokość głowy ręce tego anioła śmierci. Pierwszy kontakt odbiorcy z obrazem jest bowiem kontaktem twarzą w twarz, prowadzącym do zatopienia spojrzenia Serafina we wzroku widza, co skutkuje z kolei zdzierżgnięciem jakieś niezwykłej, mistycznej wręcz więzi, dialogu między światem realnym i wysłannikiem z innych wymiarów. Za sprawą frontalnego ustawienia osoby z ikon zadają odbiorcy pytanie i odkrywają jego stan wewnętrzny. Tego rodzaju niezwykły efekt „nieruchomego ruchu" sprawia, że „wymiar materialny zdaje się skupiony w oczekiwaniu przesłania; tylko spojrzenie wyraża całe duchowe napięcie, które rozpływa się w przejrzystości" (Evdokimov P., op. cit., s. 191), w magmie kryształowych barw, w załamaniach światła błąkającego się po fakturze płótna. W ten sposób powstaje symboliczne wyobrażenie człowieka wewnętrznego.

Ostatni z wektorów naprowadzających na sens płótna rosyjskiego malarza wiąże się z funkcją temporalną wizji. Bezsprzecznie domenę działania, i to zarówno rzeczywistego, jak i symbolicznego Wrublowskiego Azraela stanowi noc. Anioł oświetla sobie drogę lampą, wznosząc ją ku górze, by lepiej dostrzec tego, komu wyszedł na spotkanie. Jednak nas interesuje nie czas temporalny w swym fizykalnym wymiarze, lecz jego konstanta duchowa i związana z nią wartość symboliczna nocy. Z punktu przyjętej przez nas optyki badawczej noc to czas, określający pewien status egzystencjalny człowieka, umożliwiający mu przejście do innej, wyższej formy istnienia. Lampa może tutaj wskazywać na symbolikę o epistemologicznej implikacji, wraz z nadejściem nocy nadarza się bowiem możność odkrycia prawdy, zaglądnięcia za zasłonę Mai, po to by dostrzec poza światem pozorów świat duchowo wartościowy. W mistyce religijnej spotykamy rozróżnienie nocy na kosmiczną i mistyczną (Buczyńska-Garewicz H., op. cit., s. 179). W pierwszym znaczeniu jest ona przedsmakiem śmierci, mocą pochłaniającą i ubezwłasnowolniającą, którą cechuje dualna semantyka emcjonalna: wzbudzając grozę jest także czasem magicznego piękna, ukazuje inne, nieznane dotąd oblicze rzeczy i spraw. Z kolei noc mistyczna „nie nachodzi (…) z zewnątrz, lecz ma

swe źródło we wnętrzu duszy (…) powoduje jednak skutki podobne do tych, jakie niesie ze sobą noc ksmiczna (…) i tutaj istnieje światło nocne, otwierające nowy świat wnętrza i oświetlające jednocześnie światłem pochodzącym z tego wnętrza świat zewnętrzny, tak, że widzi się go zupełnie innym niż dotychczas" (Stein, 1999: 54). Wrubel maluje noc w odcieniach fioletu, a więc barwy transmitującej odrodzenie duchowe, wprowadzającej w stan kontemplacji i spokoju. Odcienie lila należą do najbardziej tajemniczych barw, wiążących w sobie wszystko to, co duchowe i szlachetne. Swoją niezwykłość i siłę bierze kolor fioletowy z energii gorącej czerwieni i spokoju chłodnego błękitu – barw konstytuujących Wrublowskie wyobrażenie Serafina. Noc, wyłączając zmysły ludzkie, uaktywnia doznania pozaziemskie, umożliwiając dostrzeżenie świata nie pozorów, lecz prawdy. Pełna transformacja wewnętrzna człowieka, zjednoczenie się z kosmosem mogą dokonać się jedynie nocą, która jest siostrą śmierci. Noc, umożliwiająca widzenie światów innych, prawdziwej, a nie iluzorycznej rzeczywistości tożsama jest w wizji Wrubla ze stanem samonegacji, rozumianej po Schpenhauerowsku, woli (Schpenhauer, 1994: 620). Wraz z nadejściem nocy i pojawieniem się Azraela zawieszeniu ulegają także indywidualne dążenia woli, co sprawia, że człowiek odnajduje prawdę istnienia zaprzeczając własnej woli, odrzucając wszystkie swoje pragnienia, marzenia i nadzieje. W tym kontekście noc symbolizuje prześwit zasłony Mai. Utożsamienie nocy i negacji woli odbywa się w wizji rosyjskiego malarza w oparach śmierci, będącej jedynym możliwym rozwiązaniem i drogą do ostatecznego wybawienia od cierpienia. Odblask lampy, oświetlający postać anioła może być zatem symbolem pozaziemskiej wyższej rzeczywistości, prowadząc atoli ku wybawieniu nie podpowiada, czy spotkanie z aniołem śmierci zaowocuje wzlotem duszy do nieba, czy też ztrąceniem jej do czeluści piekielnych. Dlatego postać Azraela otacza aura tajemnicy, niepokoju i niedookreślenia. Wszystko jest względne, zdaje się powiadać Wrubel, nie ma nic pewnego ani na tym, ani na tamtym świecie, pewna jest tylko śmierć. I to jej właśnie oczekuje artysta.

Sześcioskrzydły Serafin, tak, jak i inne anioły z obrazów Wrubla posiadły zdolność transmisji wartości i uczynków ze świata duchowego w świat materialny. Człowiek za uzurpację tego prawa zastrzeżonego dla istot duchowych musi zapłacić najwyższą cenę:

cenę życia. Przekroczywszy granice świata pokus zmysłowych, Wrubel-Demon odbywa fascynującą podróż w głąb własnego „ja", podążając za głosem namiętności. Na końcu tej podróży czeka na niego jednak nie nagroda w postaci spełnionej miłości do świata ziemskiego, lecz chaos duchowy, kłębowisko odczuć, myśli i pytań retorycznych. I to właśnie ów niezwykle złożony stan najgłębszej nieświadomości i najwyższej, nadrealnej świadomości wyrażają ogromne, jakby przenikające za zasłonę Mai, oczy Wrublowskich aniołów. Jednak to Serafin jako najbliższy z aniołów Bogu skupia w sobie, to wszystko, co decyduje o symboliczno-psychicznej jakości poprzedzających jego pojawienie się aniołów. W ten sposób staje się nie tyle wcieleniem kary za nieposłuszeństwo boskim nakazom, ile znakiem zwątpienia w możność doświadczenia dobra w ramach jednostkowej, ziemskiej egzystencji. Anioł wzniósł już prawicę do zadania śmiertelnego ciosu, lecz chwila zawahania sprawia, że cios jeszcze nie padł. Ów niezwykle subtelny moment zatrzymania zdaje się wyświetlać sens Demona jako protoplasty samego malarza: „Демон гибнет, но гибель не есть кара за гордое неприятие окружающей жизни. Она результат борьбы. Герой Врубеля сопротивлялся до конца. Образ смерти – не реквием, не надгробный плач, не осуждение злого начала, сломленного добром, а своеобразный гимн сопротивлению. В этом гимне – что-то торжественное, возвышающее, величественное" (Сарабьянов, 2001: 55). Z tej perspektywy Sześcioskrzydły Serafin, przeglądając się w lustrze ludzkich emocji, uosabia zło uwodzące człowieka swym pięknem. W ostatecznym, najwyższym swym znaczeniu jest, zgodnie z objaśniającym podtytułem obrazu, Azraelem, przynoszącym człowiekowi w darze tchnienie zbliżającej się śmierci. Dla tego zatem, kto stanął oko w oko z sześcioskrzydłym aniołem epitafium stają się strofy Aleksandra Błoka [1960: 26]:

На дымно-лиловые горы
Принес я на луч и на звук
Усталые губы и взоры
И плети изломанных рук.
И в горном закатном пожаре,
В разливах синеющих крыл,
С тобою, с мечтой о Тамаре,
Я, горний, навеки без сил...

REFERENCES

Блок А. 1960. Собрание сочинений. Т. 3. Москва – Ленинигpад: 26.

Лазарев В.Н. 1983. Русская иконопись: От истоков до начала XVI века, Москва.

Русакова А.А. 2001. Символизм в русской живописи, Москва: 92.

Сарабьянов Д. 2001. История русского искусства конца XIX – начала XX века. Москва: 55.

Суздалев П.К. 1984. Врубель: Личность, мировоззрение, метод, Москва: 138-139.

Тарабукин Н.М. 1974. Михаил Алекасандрович Врубель, Москва: 12.

Albert K. 2002. Wprowadzenie do filozoficznej mistyki, przeł. J. Marzęcki, Kęty: 66-67.

Bielawski M. 2005. Blask ikon, Kraków: 11-19

Buczyńska-Garewicz H. 2003. Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze, Kraków: 104.

Buczyńska-Garewicz H., op. cit.: 179.

Cirlot J.E. 2000. Słownik symboli, przeł. I. Kania, Kraków: 226.

Dąb-Kalinowska B. 2000. Ikony i obrazy, Warszawa: 64.

Durand G. 1986. Wyobraźnia symboliczna, przeł. C. Rowiński, Warszawa: 23.

Durand G., op. cit., s. 26

Eliade M. 2004. Okultyzm, czary i mody kulturalne. Eseje, przeł. I. Kania, Warszawa: 49-53.

Evdokimov P. 1999. Sztuka ikony. Teologia piękna, przeł. M. Żurowska, Warszawa: 188.

Evdokimov P., op. cit., s. 190-191.

Jung C.G. 1920. Psychologische Typen: 642.

Nietzsche F. 1991. Wiedza radosna (La Gaya Scienza), przeł. L. Staff, Warszawa: 282-283.

Pleşu A. 2010. O aniołach, przeł. T. Klimkowski, Kraków: 207-210.

Pleşu A., op. cit., s. 35.

Ricoeur P. 1960. Finitude et culpabilité, t. 2, Paris: 18.

Rzepińska M. 1983. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków: 127-130.

Schpenhauer A. 1994. Świat jako wola i przedstawienie, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, t. I: 620.

Špidlík T., Rupnik M.I. 2001. Mowa obrazów, przeł. J. Dembska, Warszawa.

Stein E. 1999. Wiedza krzyża, tłum. J. Adamska, Kraków: 54.

Ślósarska J. 1994. Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu, Warszawa: 97.

Ślósarska J., *op. cit.*, s. 113.

Onasch K., Schnieper A. 2002. Ikony. Fakty i legendy, Warszawa: 179.

Quenot M. 1997. Ikona. Okno ku Wieczności, przeł. H. Paprocki, Białystok: 93.

Quenot M. op. cit.: 79-85.

Received: 13.03.2013
Accepted: 20.03.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 327-344

«Прощальная повесть» Гоголя: Мистификация или реальность?

Ю.В. Манн

ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»
125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6
Federal Staty Budget Institution "Russian State Humanitatian University"
125993, Moscow, Miusskaya square, 6; e-mail: ymann@si.ru

Ключевые слова: Гоголь. Достоевский. Кризис 1845 г. «Завещание», «Выбранные места из переписки с друзьями». Эволюция жанров. Повесть. Исповедь. Утаивание текста как риторический прем.
Key words: Gogol, Dostoevsky. The crisis of 1845, "Testament", "Selected Passages from Correspondence with Friends." The evolution of genres. Story. Confession. Concealment of a text as rhetorical reception.
Резюме: Статья посвящена одному из самых загадочных эпизодов биографии Гоголя. Произведение, которое Гоголь считал высшим своим достижением, бесследно исчезло: не осталось ни одной рукописной строчки, нет на этот счет никаких мемуарных свидетельств. Была ли написана «Прощальная повесть», какое место она занимает (или должна была занять) в творчкстве пмсателя – на эти вопросы отвечает настоящая статья.
Abstract: The article is devoted to one of the most mysterious episodes of Gogol's biography. The work, which is the highest Gogol's his achievement, has completely disappeared: there was not the hand-written lines, not on this account any evidence of memoirs. It eas written "Farewell story," how it fits (or should take) in Gogol's works - answer the questions of this manuscript.
[**Mann Yu.V.** Farewell story" Gogol: hoax or reality?]

Попробуем ответить на этот вопрос, но для начала заметим, что тут уместно и другое «ключевое слово» – тайна. Атмосферой таинственности окутаны многие события жизни и творчества Гоголя, в том числе и так называемая «Прощальная повесть».

1.

Собственно об этом произведении, читатели узнали лишь в начале 1847 г., после выхода «Выбранных мест из переписки с друзьями…». Именно здесь, в первой главе, озаглавленной: «Завещание», писатель сообщил, что создал «лучшее свое сочинение, под названием Прощальная повесть», которую, однако, издавать не будет. Причина одна: «что могло иметь

значение по смерти, то не имеет смысла при жизни» (Гоголь Н.В., Полн. собр. соч. в 14 тт., без м. изд., 1937-1952, т.YIII, с.220, 222; в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы).

Критика не обратила особого внимания на упоминание «Прощальной повести»: ей хватало хлопот и с «Выбранными местами…» (об этом разговор впереди). Белинский лишь заметил, говоря о «Завещании», что «тут, между прочим, говорится, как о венце творений Гоголя, о какой-то прощальной повести, написанной им в назидание, поучение и услаждение высоких душ…» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1953 - 1959, т. 10, с. 61). Да еще Н.Ф. Павлов в одной из статей, посвященных «Выбранным местам…», обращаясь к их автору, коснулся и «Прощальной повести» в свойственной критику издевательской манере: «…Конечно, вам не следовало бы упоминать, что вы плакали над нею, будучи еще дитятей: назначая ее на великое дело поучения людей взрослых, вы даете им право требовать, чтобы она была задумана и оплакана в менее нежном возрасте» (Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя, М., т. 4, 1897,с. 473).

Однако же после смерти Гоголя вспомнили об его заявлении. 26 мая 1852 г. Марья Ивановна Гоголь писала М.П. Погодину: «Скажите мне, пожалуйста, существует ли прощальная повесть моего сына, о которой он упоминает в последней своей книге?» (Литературное наследство. М., т. 58, 1952, с. 765). С аналогичным вопросом обращалась Елизавета Алексеевна Елагина, сводная сестра братьев Киреевских, к своей матери Авдотье Петровне Елагиной: «Пересмотрели Вы бумаги Жуковского? Не нашлись ли в них «Мертвые души» или прощальная повесть Гоголя?»[1]

Рукописи второго тома «Мертвых душ», хотя и в виде черновых неполных редакций пяти глав, в бумагах Гоголя нашли; нашли и другие произведения: «Авторскую исповедь», «Размышления о Божественной литургии», «Учебную книгу словесности для русского юношества» и т.д., - а вот «Прощальная повесть» так и не обнаружилась. Поэтому со временем возобладало мнение, что такого произведения просто не существовало. «Прощальная повесть, о которой Гоголь

говорит в IY пункте Завещания, очевидно, так и не была им написана» (YIII, 787), - замечает Л.М. Лотман в комментариях к первому академическому Полному собранию сочинений Гоголя.

Встал вопрос и о том, что побудило Гоголя сделать такое заявление. Наиболее подробно на этот вопрос отвечал Ф.М. Достоевский, увидевший в гоголевских словах о «Прощальной повести» прямую неправду и связавший поступок писателя с психологическим феноменом «подполья». В набросках «Для предисловия» (к роману «Подросток») Достоевский писал: «Подполье, подполье, *поэт подполья* - фельетонисты повторяли это как нечто унизительное для меня. Дурачки. Это моя слава, ибо тут правда. Это то самое подполье, которое заставило Гоголя в торжественном завещании говорить о последней повести, которая выпелась из души его и которой совсем и не оказалось в действительности. Ведь, может быть, начиная свое завещание, он и не знал, что напишет про последнюю повесть. Что ж это за сила, которая заставляет честного и серьезного человека так врать и паясничать, да еще в своем завещании. (Сила эта русская, в Европе люди более цельные, у нас мечтатели и подлецы.)».

И как вывод: «Причина подполья - уничтожение веры в общие правила. «*Нет ничего святого*»[2].

Не трудно догадаться, что современные исследователи Гоголя с таким суровым приговором не согласились. «… Нельзя не заметить, - говорит В.Д. Носов (П.Г. Паламарчук), - что уже одно лишь описание ее /«Прощальной повести»/ сделано с такой силой и непосредственностью, что повесть эта явственно встает перед глазами словно живая. Как-то трудно поверить, что прощаясь с читателями перед уходом в вечность, великий писатель решил солгать, а солгав, сумел сделать это столь искренне».

Какое же это произведение конкретно? «Вряд ли можно принять /…/ предложение отождествить с повестью «Выбранные места из переписки с друзьями», - это собрание статей и писем Гоголь никогда не называл художественным произведением»[3]. Речь идет о некоем сокровенном, совокупном итоге последних гоголевских планов и раздумий, увенчанных известной предсмертной его фразой «Лестницу, поскорее давай

лестницу!..»[4]. «Если взглянуть на последние слова Гоголя одновременно и как на завершающую фразу его ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ, то это даст возможность связать образ лестницы с образом города в один общий символ пути духовного роста и совершенствования, лежащий в основе всех его поздних произведений»[5].

В этих интересных рассуждениях заметна примечательная непоследовательность: оборот «*Если* взглянуть на последние слова Гоголя …» и т.д. – предполагает определенную степень условности утверждения. В то же время оказывается, что это не условность, не допущение, но факт: «В отличие от неоконченных «Мертвых душ», конечные слова ненаписанной ПРОЩАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ хорошо известны: это /…/ знаменитая фраза его о «лестнице»[6]. Тем самым ненаписанная «Прощальная повесть» приобретает хотя бы частично – или, может быть, правильнее сказать: в какой-то части – статус существовавшего текста.

Таким статусом, - уже уже не частично, а полностью – обладает «Прощальная повесть» для другого исследователя – Ю.Я. Барабаша, считающего, что речь идет именно о «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Решусь на чистосердечное признание. Лично для меня в этом вопросе не было (нет и сейчас, после Бог знает какого по счету прочтения книги) никакой особой загадки. Я не видел и не вижу, что, кроме «Выбранных мест…», пусть даже еще только замышлявшихся, мог иметь в виду Гоголь, говоря в «Завещании» о «Прощальной повести» (Барабаш Ю., Загадка «Прощальной повести», М.,1993, с. 260).

С другим произведением, с «Авторской исповедью» связывает «Прощальную повесть» Н.Е. Крутикова: «А может быть, она вошла какой-то частью в «Авторскую исповедь», называемую Гоголем «повестью о писательстве» ?» (Крутикова, Н.Е. Дослідженніiі и сттаті ризніх років. Киів, 2003, с. 171).

Более сложный ответ на вопрос о «Прощальной повести» предложен Павлом Михедом. По его мнению, «повесть» соотнесена как с «Выбранными местами…», так и с «Авторской исповедью», но соотнесена в разной степени. «Я склонен думать, что, еще работая над «Выбранными местами», Гоголь

замыслил книгу, которая могла бы объяснить происшедшую с ним метаморфозу, в результате которой писатель обратился к прямому Слову и отважился проповедовать». Однако «Выбранные места», продолжает исследователь, «содержали лишь часть авторства или писательства. Другая ее часть, и основная, изложена в «Авторской исповеди». Так акцент решительно смещается в сторону «Авторской исповеди»: «…Без полного завершения «Мертвых душ», оставленный набело переписанный текст «Авторской исповеди» и был вариантом «Прощальной повести», объясняющий Путь писателя. Осталось лишь дать заглавие прощальной повести писательства или авторства Гоголя, что и сделал С.Шевырев…» (Михед, с. 339, 340).

Интересно также мнение современного деятеля Русской Православной Церкви иеромонаха Симеона . С одной стороны, он повторяет уже сказанное: «Гоголь поступает в данном случае подобно человеку, который, рассказывая о себе, говорит «мой друг» или «один человек». «Прощальная повесть» - *это своего рода псевдоним* «Выбранных мест…». А с другой стороны, гоголевский псевдоним означает «мистификацию», которая «служит для того, чтобы, во-первых, заинтриговать читателя, во-вторых, чтобы поставить «защиту от дурака». По признанию писателя, «Прощальная повесть» была «источником слез», настоящей *святыней* для него. А святыни, как известно, не всякому можно давать в руки» (Иеромонах Симеон (Томачинский). Путеводитель к Светлому Воскресению, М., 2009, с. 69, 68; курсив мой –Ю.М.). Словом, в «Прощальной повести» нарочито скрыт элемент тайны. А тайна, как уже замечено выше, требует, чтобы ее раскрыли, расшифровали.

2.

Прежде всего: о чем говорит название предполагаемого гоголевского произведения?

Повесть, помимо определенной жанровой дефиниции (в прозе это средний, промежуточный жанр, между романом и рассказом или новеллой), несла на себе печать личного повествования, рассказа о себе: «Послушай: расскажу тебе /Я

повесть о самом себе» (А.С. Пушкин, «Цыганы»[7]); Иногда – рассказа весьма обширного, охватывающего всю жизнь или значительный ее этап, как, например, в сочинении Н.В.Никитенко «Моя *повесть* о самом себе и о том, «чему свидетель в жизни был»» (1851, опубл. в 1888-1892).

В качестве личного повествования повесть нередко приобретала черты исповедальности и становилась синонимом исповеди как жанра (это обстоятельство уже неоднократно подчеркивалось, в частности Павлом Михедом). Так – в известном письме Е.А. Баратынского к В.А. Жуковскому (от конца 1823 г.), где поэт рассказыает о мрачном эпизоде в своей биографии (участии в краже): «Требуя от меня *повести* беспутной моей жизни, я уверен, что вы приготовились слушать ее с тем снисхождением, на которое, может быть, дает мне право самая готовность моя к исповеди, довольно для меня невыгодной» (Боратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987, с.463). Или в стихотворении Лермонтова (датировано 1837 г.): «Я не хочу, чтоб свет узнал //Мою таинственную *повесть;* // Как я любил, за что страдал, //тому судья лишь Бог да совесть!..»

Надо сказать, что и Гоголь не раз имел повод исповедоваться в каком-либо странном и «невыгодном» событии своей жизни, как, скажем, во внезапном путешествии за границу в августе-сентябре 1829 г., по возвращении из которого он спешит «повергнуться в объятия» матери, чтобы «излить /…/ изрытую и опустошенную бурями душу свою, рассказать всю тяжкую *повесть* свою» (X, 151).

И затем сходная ситуация повторялась в жизни Гоголя неоднократно. В ответ на откровенные письма своего давнего друга А.С. Данилевского и его жены Гоголь пишет (18 марта н.ст. 1847 г.): «Хотелось бы вам заплатить тем же, то есть *повестью* о себе, но *повесть* эта так чудна, так необыкновенна, что нужно слишком собраться духом и привести себя в очень покойное расположение /…/ Но теперь во внутреннем доме моем происходит еще столько мытья, уборки и всякой возни, что хозяину просто невозможно быть толкову в речах…» (XIII, 261). Таким образом значения личного повествования и исповедальности дополняются еще значением нравственного

самовоспитания и совершенствования: «Уже самая своя собственная душевная *повесть*,- говорит Гоголь в статье «О Современнике» (1846), - предметом которой будет взято собственное пробуждение от мертвенного застоя, заставляющее с ужасом взглянуть человека на животно-истраченную жизнь свою, может быть высоким предметом для романа» (YIII, 426).

А что означало первое слово, определение, в названии «*Прощальная* повесть»? То, что это произведение последнее, возникшее на грани жизни и смерти и даже тогда, когда человек заглянул за эту грань. Голос уходящего и ушедшего приобретает особую убедительность и непререкаемость. «Мои слова должны иметь силу, ибо я от вас отдален. Они подобны голосу из гроба и должны быть священны» (XII,128), - писал Гоголь в ноябре 1842 г. из Рима неустановленному лицу (возможно, С.Т. Аксакову). Гоголь тогда уже вживался в эту роль, вживался гипотетически, ибо Рим – это все-таки не тот свет; теперь ему довелось «проиграть» ее с большем основанием и, увы, большим приближением к действительности: «…Человек, лежащий на смертном одре, может иное видеть лучше тех, которые кружатся среди мира» (YIII, 221). Это сказано уже непосредственно в связи с «Прощальной повестью». Раньше под знаком смерти, Гоголь обращался к конкретным лицам – такие обращения он будет практиковать и позже, например 14 ноября н.ст. 1846 г. он просит сестер «свято исполнить, как бы последнюю волю уже умершего их брата» (XIII, 139). Теперь своей «Прощальной повестью» Гоголь говорит sub specie mortis со всем читающим миром. А это в свою очередь определяет тональность всей книги, «Выбранных мест…», в которой упомянута «Прощальная повесть». В своей «Переписке», подметил Шевырев, Гоголь «говорит как умирающий, на такой высоте, с которой слова имеют уже другое значение» (М**.,** 1848, № 1, с. 3).

Еще раз подчеркнем в этой связи своеобразие именно «Прощальной повести». О воспитательной роли фактора смерти Гоголь думал всегда, особенно часто в последние годы жизни. «По тех пор, покуда человек не сроднится с мыслью о смерти, - пишет он матери 25 января (н. ст.) 1847 г., - и не сделает ее как бы завтра его ожидающею, он никогда не станет жить так, как

следует, и все будет откладывать от дня до дня на будущее время. Постоянная мысль о смерти воспитывает удивительным образом душу, придает силу для жизни и подвигов среди жизни» (XIII, 194). В своем отношении к «памяти смертной» (это выражение Гоголь употребляет в том же письме) писатель близок к традиции отцов церкви и, возможно, непосредственно руководствуется их трудами. Вот, например, выразительная параллель из «Размышлений о смерти» Ефрема Сирина: «Блажен тот, кто непрестанно думает о дне своего ухода /…/. Блажен тот, кто в час ухода обретает радостную уверенность, когда душа с трепетом и болью отделяется от тела… О, брат! Не рассчитывай долгое время пребывать на земле и не поддавайся искушению злых мыслей и поступков. Может случиться так, что воля Всевышнего обнаружится внезапно, настигнув тебя врасплох и не оставив тебе времени для раскаяния и мольбы о прощении. Поэтому как человек проницательный и исполненный духовной силы жди каждый день смерти, ухода, предстания перед престолом судящего Бога!» (цит. по: Schreier Hildegund, Gogol's religioeses Weltbild und sein literarisches Werk. Muenchen, 1977, S. 89; здесь же отмечена указанная параллель к гоголевским рассуждениям; см. также**:** Вайскопф М., Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст, М., 2002, с. 640). В «Прощальной повести» роковой порог максимально приближен, приговор высшего судьи уже произнесен, завтрашнее ожидание смерти превращается в сегодняшнюю реальность, и в ней поистине зазвучал (должен зазвучать) «голос из гроба».

Что еще можно извлечь из авторской характеристики «повести»? Что она «лучшее из всего, что произвело перо мое», значит лучше и «Мертвых душ», над вторым томом которых он в это время работал и которые считал своей главной книгой. Что она возникла не вдруг, но вынашивалась долгие годы, была «источником слез, никому не зримых, еще от времен детства», вобрала в себя весь духовный и душевный опыт автора. Что ее действие, эффект естественно вылились в «поучение», но это никого не должно смущать или оскорблять: «Я писатель, а долг писателя не одно доставленье приятного занятья уму и вкусу; строго взыщется с него, если от сочинений его не распространится какая-нибудь польза душе и не останется от

него ничего в поучение людям» (YIII, 221).

Гоголь действительно нигде не говорит, что это художественное произведение, но он нигде и не говорит, что это произведение другой, нехудожественной, в категориях нашего времени, публицистической природы. С этой стороны, жанр «Прощальной повести» никак не определен. Зато определено другое – ее естественное, спонтанное, как сказал бы Аполлон Григорьев, органическое происхождение. «Клянусь, я не сочинял и не выдумывал ее, она выпелась сама собою из души, которую воспитал сам Бог испытаньями и горем, а звуки ее взялись из сокровенных сил нашей русской породы нам общей, по которой я близкой родственник вам всем» (там же, с. 221-222). Эти слова, особенно глагол «выпелась», заставляют вспомнить характеристику привезенной из Италии картины русского живописца во второй редакции «Портрета»: «Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной *песнью*» (III, 112). «Прощальная повесть», как ее хочет представить автор, - не только последнее, но и совершенное, может быть, самое совершенное его произведение, неотразимый и неоспоримый шедевр.

И тут видны важные отличия в авторской ориентации применительно к «Выбранным местам…». «Выбранные места…» - тоже книга страданий, кризиса, даже смертельного кризиса, но страданий, идущих на убыль, кризиса преодоленного. Отсюда характеристика «Выбранных мест…» как книги полезной, нужной, дельной, даже, может быть, гоголевской «единственной дельной книги», «первой моей дельной книги». В «Выбранных места…», говорит писатель, заключилась «часть моей исповеди», но исповеди, которая не столько потрясет, сколько научит, что и как «должно делать». В составлении книги Гоголь также видит участие высшей силы, Божественного чуда, но чуда восстановления и преображения: «Это просто чудо и милость Божия, и мне будет грех тяжкий, если стану жаловаться на возращенье трудных, болезненных моих <припадков>» (XIII, 112). Со временем же, после первой читательской реакции на «Выбранные места…», Гоголь будет

готов признать и неполноту, предварительность своего опыта, который отзовется более значительными сочинениями, его собственными или других авторов. «Несмотря на то, что сама по себе она /книга/ не составляет капитального произведения нашей литературы, она может породить многие капитальные произведения» (XIII, 243).

И еще одно отличие: «Выбранные места…» - книга не прощальная, не последняя, но скорее промежуточная. Это книга мучительного переделывания, перестраивания себя – в этом духе Гоголь интерпретировл «Сампсона» Н.М. Языкова: «Сампсон, рассерженный своими врагами, глумящимися над его бессилем, происшедшем от забвения высшего служения Богу, ради всяких светских мелочей, потрясает наконец храмину, дабы погубить в своих врагах врагов в себе и вместе с ними погубить прежнего самого себя, дабы на место его явился вновь еще сильнейший силач, служащий Богу» (XIII, 90). В то же время книга вызвана к жизни, чтобы объяснить и мотивировать длительное молчание Гоголя, задержку давно ожидаемого и обещанного второго тома «Мертвых душ»; чтобы предложить и опробовать некоторые коренные идеи гоголевской поэмы, изложенные более непосредственно, языком умозаключений и публицистики. По словам Н.С. Тихонравова, писатель приподнимал «для публики завесу с того нового направления, которое должно было выразиться полно и рельефно в новой редакции второго тома «Мертвых душ»[8]. Автор «Выбранных мест…» вовсе не ставил точку, не прощался. Напротив, за ними должны были последовать другие его сочинения и прежде всего – две части поэмы. «Вся моя книга, - говорит Гоголь в письме от 22 февраля н. ст. 1847 г. к А.О. Смирновой, - долженствовала быть пробою /…/ Не позабывайте, что у меня есть постоянный труд: эти самые «Мертвые души»…» (XIII, 223-224).

Совершенно иная гоголевская ориентация – по сравнению с «Прощальной повестью» - заметна и в отношении «Авторской исповеди», не говоря уже о том, что ко времени, когда была объявлена «повесть», такого сочинения еще не существовало (написано в мае-июле 1847 г.; напомним еще раз, что заглавие – «Авторская исповедь» - принадлежит редактору С.П. Шевыреву). Несмотря на то, что и здесь фигурирует слово

«повесть» («… решаюсь чистосердечно и сколько возможно короче изложить всю повесть моего авторства…» - YIII, 438), это тоже *не прощальная* повесть. Отважившись на откровенные и мучительные объяснения по поводу своего «авторства» и своей последней книги («Выбранные места…»), Гоголь держит в уме и перспективу дальнейшей писательской карьеры, - то время, когда «выйдет второй и третий том Мертвых душ» и когда «все будет объяснено ими» (там же, 463).

Словом, «Прощальная повесть», по установке Гоголя, - это не «Выбранные места…», не «Авторская исповедь» и, конечно, не некая совокупность гоголевских текстов и замыслов последнего времени. Очевидно, что подразумевалось другое произведение. И не только подразумевалось, но подчеркивалось: не забудем, что о «Прощальной повести» объявлено в рамках «Выбранных мест…» и что «лучшим» произведением она признана автором и по отношению к этой книге. Гоголю важно было, чтобы у читателя создалось твердое впечатление: речь идет об особенном, уникальном и, увы, утаенном от него тексте.

В недавно вышедшем исследовании Е.И. Анненковой говорится: «Скорее всего подразумевалось произведение, которое только мыслилось, которое должно было снять те сложности и противоречия, которые мучили Гоголя в ходе работы над «Выбранными местами» и над «Мертвыми душами»; которое воплотило бы и самые ранние гоголевские религиозные устремления, и поздние, зрелые, обдуманные знания» (Анненкова Е.И., Гоголь и русское общество. СПб., 2012. с. 158-159). Соотнесеннность «Прощальной повести» с «Выбранными местами…», «Мертвыми душами» (а заодно и с другими гоголевскими вещами) бесспорна. Но вместе с тем значащими факторами представления этого произведения являлось то, что оно *уже написано*, но автор *отказыватся* предъявлять его читателям, равно как и *возвращаться* к нему в будущем. «Прощальная повесть» - это реальность, но увы, недоступная нашим органам чувств.

3.

Гоголь датировал «Завещание», содержащее сообщение о «Прощальной повести», 1845 годом, тем самым указав в ее истории верхнюю хронологическую границу. Это была действительно страшная пора – июль и август того же года, - когда Гоголь, по его выражению, заглянул в лицо смерти, когда он готов был признать тщету и «бесполезность» всего им прежде напечатанного, когда возникла потребность решительного и последнего объяснения с «соотечественниками». «Я был тяжело болен; смерть уже была близка», - сказано об этом времени в «Предисловии» к «Выбранным местам…». Такое объяснение и вылилось в замысел «Прощальной повести». Замечание автора, что замысел этот он носил «долго в своем сердце», «от времен детства», сказанному не противоречит: «повесть» вырастала из глубин души, вбирала в себя пережитое и прочувствованное за всю жизнь[9].

Нет никакой возможности утверждать, что «Прощальная повесть» была написана полностью или хотя бы частично; однако уже то, что она была задумана и пережита Гоголем, давало ему моральное право говорить о ней как о биографическом и литературном факте. Тут гораздо корректнее не слова Достоевского о прямой неправде («начиная завещание, он и не знал, что напишет про последнюю повесть»), а его же замечание о воображении и мечтании («… в Европе люди более цельные, у нас мечтатели…»).

Однако кризис 1845 г. был преодолен, «небесная милость Божия, - как сказано в «Предисловии» к «Выбранным местам…», - отвела от меня руку смерти» (YIII, 215). «Выбранные места...» создаются в другом психической и эмоциональном настрое, и Гоголь теперь признает неуместной публикацию «Прощальной повести». Но в то же время в виде специального IY параграфа «Завещания» он дает о ней подробное объяснение. Фактор утаенной «Прощальной повести» переходит в другой гоголевский жизненный и творческий контекст, и ему, этому фактору, придается теперь новая ударная роль.

Весьма возможно, что какие-то элементы гоголевского замысла перешли или отразились в «Выбранных местах…», но не весь замысел и не его установка.

Вернемся еще раз к упоминанию «повести». Оно содержит описание не столько самой повести, сколько того действия, которая она оказывает – должна оказать! – на читателей. И тут Гоголь не скупиться на самые сильные выражения, на высочайшую приподнятость тона. «…Соотечественники! страшно!.. Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений Бога, перед которыми пыль все величие его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся …» (YIII, 221). Тут явно звучат мотивы Страшного Суда, картина которого поразила будущего писателя еще в детстве в рассказе матери, сумевшей, - вспоминает Гоголь, - «так разительно, так страшно» описать «вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность»). Таким образом проясняется и замечание Гоголя, что «Прощальная повесть» вынашивалась «еще со времен детства» и теперь вдруг «выпелась сама собою из души». «Может быть, - заключает Гоголь, - Прощальная повесть моя подействует сколько-нибудь на тех, которые до сих пор еще считают жизнь игрушкою, и сердце их услышит хотя отчасти строгую тайну ее и сокровеннейшую небесную музыку этой тайны» (YIII, 221).

К этому месту – о воздействии повести на других – можно найти у Гоголя не одну параллель, например характеристику (в письме к А.О. Смирновой от 27 января н. ст. 1846 г.) светских русских дам, «которые еще не избрали поприще и находятся покаместь на дороге и на станции, а не дома. Для них, равно как и для многих других люд<ей>, готовятся «Мертвые души» (XIII, 35). Однако есть существенное отличие: в цитирумом письме, речь идет о произведении, известном читателю (или таком, которое станет известным, то есть продолжении поэмы), в «Завещании» же – о тексте, который «не может явиться в свет» и для читателя не

доступен.

«Соотечественники!.. не знаю и не умею, как вас назвать в эту минуту, - продолжает Гоголь свою речь о «Прощальной повести», - Прочь пустое приличие! Соотечественники, я вас любил; любил тою любовью, которую не высказывают, которую мне дал Бог /…/ во имя этой любви прошу вас выслушать сердцем мою Прощальную повесть» (YIII, 221). «Выслушать» ее невозможно, но затребовано к ней высочайшее внимание, полная открытось; предполается и соответсвующее неотразимый эффект.

4.

Все это обусловило особую роль «Прощальной повести» в отношении других текстов, созданных или только создающихся.

Гоголю второй половины 1840-х годов был свойствен такой мыслительный ход: мол, нечто сказано им неполно, неточно, даже плохо; но в основе своей все это верно и справедливо; читатель должен сам преодолеть несовершенство формы, приникнуть к животворящей истине. Отсюда постоянные призывы к своим корреспондентам вновь и вновь перечитывать его письма и произведения. Показательно начало статьи «О лиризме наших поэтов», включенной в «Выбранные места…»: «Мне стыдно, когда помыслю, как до сих пор еще я глуп и как не умею заговорить ни о чем, что поумнее /…/ Мою же собственную мысль, которую не только вижу умом, но даже чую сердцем, не в силах передать. Слышит душа многое, а пересказать или написать ничего не умею. Основание статьи моей справедливо, а между тем объяснился я так, что всяким выражением вызвал на противоречие» (YIII, 248-249).

Ощущение Гоголя близко положению Чаадаева, которое он применял даже к священным текстам. «Чтобы стать понятным для человеческого разума, - писал Чаадаев княгине С.С.Мещерской 27 мая 1839 г., - Божественное слово должно было пользоваться человеческим языком , а следовательно, и подчиниться несовершенствам этой речи. Подобно тому, как Сын Божий, став Сыном человеческим, принял все условия

плоти, Дух Божий, проявляясь в духе человеческом, также должен был принять все условия человеческой речи /…/Св. Дух также торжествует над человеческой речью не в каждой строчке Писания, но в его целом» (Чаадаев П.Я. Избранные сочинения и письма. М., 1991, с. 407).

Гоголь тоже требует от своих читателей внимания к «целому», требует тем самым осознания несовершенства произнесенного слова, а также постоянного стремления понять, что же в глубине его скрывается и должно быть обнаружено и почувствовано. В «Прощальной повестьи» это требование выражено, говоря языком формалистов, как обнаженный прием, потому что не известно, что и как в ней сказано, - объявлено лишь впечатление, повторим, неотразимое впечатление, которое она должна бы была произвести. «Прощальная повесть» предлагает и определенную модель поведения читателя: внимая автору, он в то же время внимает самому себе, причем не столько достраивая текст, сколько дооформляя и усиливая свое ощущение.

Утаивание текстов – популярный прием гоголевско-пушкинской эпохи, сложившийся в атмосфере романтизма и стернианства. Таково опущение строф и строчек в «Евгении Онегине», заменяемых цифрами. «В этих цифрах даются как бы эквиваленты строф и строк, наполненных любым содержанием; вместо словесных масс – динамический знак – неопределенный, загадочный семантический иероглиф, под углом зрения которого следующие строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически. Какого бы художественного достоинства ни была выпущенная строфа, с точки зрения семантического осложнения и усиления словесной динамики – она слабее значка и точек…» (Тынянов Ю.Н. Поэтика.История литературы. Кино, М., 1977, с. 60).

Своеобразие гоголевского «приема» в том, что были опущены не строчки и фрагменты, а целое произведение, причем не существенно, написано и закончено ли это произведение или нет (лакуны в пушкинском романе в стихах тоже не всегда были строго эквивалентны реально существовавшему тексту). Важен был сам факт демонстративного опущения, создающего «угол восприятия»

другого текста, причем этот угол – еще одна оригинальная черта гоголевского «приема»! – был предуказан, предопределен описанием того действия, которое проистекало из утаенного произведения.

Наконец, важно и то, что представлямый «Прощальной повестью» «динамический знак» обращен был не к одному произведению, - как пушкинские «динамические знаки» обращены к «Евгению Онегину», - но ко всему гоголевскому творчеству, включая и «Выбранные места…» и продолжаемые «Мертвые души». Рядом с другими произведениями, уже написанными и будущими, возникал образ произведения умопостигаемого, совершенного, идеального. Это тоже была норма «должности» или «поприща», но на этот раз собственно гоголевских, его писательской судьбы, его достижений, его будущего. Если не бояться современных категорий, то можно сказать, что объявленное произведение существовало в виртуальном пространстве, бросая оттуда на другие гоголевские тексты свой отблеск и заставляя воспринимать последние в их высшем значении. Правда, после «Выбранных мест…» Гоголь уже не упоминал «Прощальную повесть», а в «Авторской исповеди» признал публикацию «Завещания» (где содержался соответствующий пассаж) довольно «неосторожным» шагом (см.: YIII, 465). Однако дезавуировать «Прощальную повесть» как фактор своей литературной судьбы он уже не мог, даже если бы и хотел. «Прощальная повесть» уже существовала как, по пословице, выпущенный на волю воробей, несмотря на то, что этого «воробья» никто не видел и, очевидно, не должен был увидеть.

5.

С субьбой «Прощальной повести» оказался связанным другой сюжет гоголевской биографии – сюжет портрета. Сюжет этот восходит к событию трех-четырехлетней давности, когда в 11-м номере «Москвитянина» за 1843 г. и в украинском литературном сборнике «Молодик на 1844 год» были опубликованы портреты Гоголя. Писатель тогда сильно рассердился на обоих издателей, особенно на Погодина,

редактора «Москвитянина», - рассердился не столько за то, что у него не было испрошено разрешения, сколько за самый факт публикации, обнародывания.

Тут были затронуты глубокие слои гоголевской психики: автор, который работает «в тишине» и сторонится публичности, не хочет до поры до времени являться своим современникам, да еще в многократно умноженном, тиражированном виде. Конечно, немалая роль при этом отводилась самой декларации, позе; ведь в конце концов внешность писателя не была тайной: многие его знали, видели, причем с довольно близкого расстояния. Но именно в декларативности, а не в реальности гоголевского запрета состоял смысл последнего. Мол когда Гоголь выполнит свою миссию, завершит книгу жизни, тогда он вправе предстать перед своими читателями воочию .

Тем самым портрет Гоголя, подобно «Прощальной повести», приобретал некие черты потустронности, «вертуальности», - но с одним существенным отличием. «Прощальная повесть» утаена от читателя и никто ее не увидит, а портрет, при желании, можно и посмотреть, стоит только открыть книжку «Москвитянина» или «Молодика». Отсюда досада и неудовольствие, направленные преджде всего против Погодина: «Завещаю… но я вспомнил, что уже не могу этим располагать. Неосмотрительным образом *похищено* у меня право собственности: без моей воли и позволения опубликован мой портрет» (YIII, 222).

Это место вызвало возмущение С.Т. Аксакова: «…Не могу умолчать о том, - писал он Гоголю 27 января 1847 г., - что меня более всего оскорбляет и раздражает: я говорю о ваших злобных выходках против Погодина. Я не верил глазам своим, что вы даже в завещании /…/, расставаясь с миром и со всеми его презренными страстями, - позорите, бесчестите человека, которого называли другом и который точно был вам друг, но *по-своему*. Погодин сначала был глубоко оскорблен; мне сказывали даже, что он плакал; но скоро успокоился. Он хотел написать к вам следующее: «Друг мой! Иисус Христос учит нас, получив оплеуху в одну ланиту, подставлять со смирением другую; но где же он учит давать оплеухи?» Желал бы я знать, как бы вы умудрились отвечать ему» (Переписка Н.В. Гоголя. В

2 т., М.,1988, т. 2, с. 81; курсив в оригинале).

Да, исполненный внимательности, подчас заботливости, подчас самоотверженности к своим друьям, Гоголь нередко причинял им боль и наносил оскорбления. Но, с другой стороны, и друзья Гоголя не всегда склонны были разбираться в сложностях и тонкости гоголевской душевной организации.

Теперь можно вернуться к сформулированной в начале статьи дилемме: реальность или мистификация? Да, реальность, но вобравшая в себя элементы мифа, точнее даже мифостроения. Да, мистификация, но выросшая на реальной почве чувств, устремлений и жизненных обстоятельств. Чисто гоголевское совмещение казалось бы несовместимого.

СНОСКИ

1. Чарушникова М.В. Фрагмент романа Н.В. Гоголя «Гетьман». //Государственная библиотека им.В.И. Ленина. Записки отдела рукописей. М., 1976, с. 187.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 тт., Л., т. 16, 1976, с. 330. Показателен и тот контекст, в котором упоминается «Прощальная повесть» в «Бесах». Здесь Лебядкин говорит: «Ведь судьба-то моя какова! Даже стихи перестал писать /…/ Написал только одно стихотворение, как Гоголь «Последнюю повесть», помните, где он возвещал России, что она «выпелась» из души его. Так и я, пропел и баста» (там же, т. 10, с. 209).
3. Носов В.Д. «Ключ» к Гоголю. Опыт художественного чтения. London, 1985, с. 66. Вошло в кн.: Паламарчук В.Г. Свиток, М., 2000.
4. Напомню, что эта фраза зафиксирована лечившим писателя врачем А.Т. Тарасенковым в его воспоминаниях «Последние дни жизни Н.В. Гоголя» (см. кн.: Гоголь в воспоминаниях современников. /М./, 1952, с.524).
5. с. 89.
6. Носов В.Д. Указ. соч., с. 71. (курсив мой – Ю.М.).
7. Слово «повесть» в цитатах здесь и далее выделено курсивом мною – Ю.М.
8. Гоголь Н.В. Сочинения. Издание десятое, М.,т.3, 1889, с. 545-546. (раздел «Примечания редактора и варианты»). См. также: Манн Ю. В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель-критика-читатель, изд. 2-е, М., 1987, с. 200 и далее.
9. Bernstein Lina. Gogol’s Last Book: The Architectoniccs of «Selected Passages from Correspondence with Friends». Birmingham, 1994, p. 56.

Получена / Received: 07.04.2013
Принята / Accepted: 10.04.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 345-354

Футуризм как эксперимент над временем

Е.П. Олесина

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Институт художественного образования» Российской Академии Образования
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп.1
Federal State Research Institution of the Russian Academy of Education
«Institute of Art Education»
Pogodinskaya str. 8, building 1, Moscow 119121 Russia
e-mail: eolesina@yandex.ru

Ключевые слова: Поэзия, эксперимент, футуризм, гражданская позиция, публичное звучание.
Key words: poetry, experiment, futurism, citizen responsibility, public sound.
Резюме: Литературное направление - футуризм - появилось в начале XX века как отражение социокультурных изменений в обществе. В статье рассматриваются социальные и литературные особенности становления русского футуризма. Автор показывает, как футуристическая поэзия преломляется в литературном творчестве XX века.
Abstract: Literary Academy - Futurism - appeared in the early twentieth century as a reflection of social and cultural changes in society. The article deals with the social and literary peculiarities of Russian Futurism. The author shows how futuristic poetry refracted in literary works of the twentieth century.
[Olesina E.P. Futurism as an experiment on time**]**

Авангардистские художественные поиски начала XX в. в Италии, Германии, Франции, Англии, Австрии, Польше, Чехии, России, несмотря на различия в идейной ориентации, очень близки по адекватности восприятия событий, происходящих в мире. Центром художественных авангардистских движений 1910-20-х г. XX в. стали, прежде всего, Италия и Россия. Одним из главных направлений в искусстве этого времени, раскрывающим идейно-содержательную сущность эпохи, стал футуризм (от лат. futurum - будущее).

Идея создания искусства будущего под лозунгом нигилистического отрицания всего предшествующего художественного опыта возникла на почве социальной неустроенности в предчувствии, во время и после первой мировой войны. Это время было охвачено поисками нового искусства, духовными метаниями и ожиданиями «другой

действительности, других людей, другого солнца» (Крусанов, 1996: 7).

Футуризм оказался творчески продуктивным, заставив переживать искусство как проблему, изменив отношение к вопросу понятности и непонятности в творчестве. Русский философ Н.А. Бердяев понимал это направление в искусстве как знак времени: «Футуризм и может быть понят, как явление апокалипсического времени, хотя самими футуристами это может совсем не осознаваться» (Бердяев, 1990: 22). Важным следствием футуристических экспериментов стало осознание того, что непонимание или неполное понимание художественного произведения не всегда недостаток, а порой необходимое условие полноценного восприятия. Само приобщение к искусству в этой связи понимается как труд и сотворчество, поднимается от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого.

Пытаясь отразить динамизм современной технократической цивилизации, воспевая прогресс и механизированную жизнь больших городов, футуристы использовали в живописи хаотические комбинации плоскостей и линий, дисгармонию цвета и формы, в литературе - «заумности», насилие над лексикой и синтаксисом. Технический утопизм предполагал финальный и непротиворечивый синтез человека и машины, а соответственно и возникновение новой мифологии.

Призывая перенести внимание и интерес с человека на изображение его материально-технического окружения, представители нового направления отрицали художественное и нравственное наследие, проповедовали разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом XX века.

Характерное для футуризма преклонение перед действием, движением, скоростью, силой и агрессией привело к утверждению приоритета силы, упоения войной, разрушением и насилием. «Искусство, по существу, не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью» (Манифесты итальянского футуризма, 1914: 8). По этому поводу стоит отметить, что, несмотря на различия, почти все

тоталитарные государства в области искусства опирались на футуризм (Италия, Германия, Россия, Китай).

Первоначально футуристическое движение возникло только в литературе, но вскоре распространилось на все сферы художественного творчества: музыку, живопись, театр, скульптуру, архитектуру, кино.

1914 г. был ознаменован важным событием в истории футуристического движения: в Россию приехал Ф.Т. Маринетти. Русских футуристов неприятно удивило спокойное поведение и более чем приличный внешний вид итальянца. А Ф.Т. Маринетти не ожидал, что столкнется в России не с провинциальным отражением своих идей, а с чем-то вполне самостоятельным и, более того, во многом враждебным его собственным взглядам.

Непонимание дошло до того, что русские представители движения разослали в газеты декларации протеста: «Мы с итальянским футуризмом ничего общего, кроме клички, не имеем, ибо в живописи Италия является страной, где плачевность положения – вне меры и сравнения с высоким, напряженным пульсом русской художественной жизни последнего пятилетия. А в поэзии: наши пути, пути молодой русской литературы, продиктованы исторически обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русл. О подражательности нашей итальянцам (или же наоборот) не может быть и речи» (Крученых, 1992: 142).

Как итальянские, так и русские футуристы одним из первоочередных положений в своих манифестах провозглашали отказ от всего опыта, всех культурных устоев и достижений предыдущих поколений во имя нового искусства, которое бы в более полной мере соответствовало духу современности.

Русские футуристы сумели существовать в нескольких группах, не ограничивавших друг друга жесткими рамками правил, не мешавших друг другу на творческом пути. В результате общие идеи, лежавшие в основе течения, для каждого из них оборачивались своей стороной, воспринимались каждым по-своему, как, например, творчество, уважающих друг друга, В.В. Маяковского и В.В. Хлебникова представляло собой

полную противоположность.

В русском футуризме не возникло оптимистической мифологии техники, агрессивного движения, наоборот, мир техники воспринимался в 1910-е г. многими творческими людьми как враждебная сила, подавляющая и деформирующая органическую основу жизни. Мало связанный с городом и современностью, российский кубофутуризм неожиданно обрел романтическую направленность (Е.Г. Гуро, Н.Н. Асеев, В.В. Каменский, В.М. Чурилин, В.В. Хлебников).

Внимание русских футуристов было сконцентрировано не на волевом, насильственном преображении мира и человека, символами которого выступали война и машина, а на «психической эволюции», на открытии новых возможностей в сознании и психике человека. Созидание им было ближе, чем разрушение.

С «природной», «органической» ориентацией русского футуристического мифа связаны и архаизирующие тенденции в творчестве, охватывающие и фольклор, и городской примитив, и древние архаический культуры. В русском футуризме этот архаический слой определял не столько ритм и стиль действий, сколько конкретную содержательную, тематическую и формальную сторону художественного произведения.

Словотворчество стало крупнейшим завоеванием русского футуризма, его центральным моментом, потому, что русский синтаксис, сам почти футуристически-свободный, предоставляет личности безграничный простор и требует не расторжения своих граней, а скорее неустанного чекана.

Требование демократизации искусства, презрение к искусству «элиты», индивидуализм, провозглашение абсолютной автономности творчества неожиданно гармонично слились в футуризме. «Только мы - лицо нашего Времени» (Русский футуризм, 1999: 210).

В России футуризм на первых порах проявился в живописи, а только потом в поэзии. Художественные поиски братьев Д.Д. и Н.Д. Бурлюков, М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой и др. в 1908-1910 г. стали как бы художественной предысторией русского футуризма.

Наиболее ярко это художественное движение проявилось

в литературе в виде сложного взаимодействия различных группировок: петербургские «Гилея» (Д.Д. Бурлюк, В. В. Хлебников, Е.Г. Гуро, В.В. Маяковский, В.В. Каменский, А. Е. Кручёных, Б.К. Лившиц) и «Ассоциация эгофутуристов» (И.В. Северянин, К.К. Олимпов), московские объединения «Мезонин поэзии» (В.Г. Шершеневич, Р. Ивнев, Б.А. Лавренев) и «Центрифуга» (С.П. Бобров, И.А. Аксенов, Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев), а также футуристические группы в Одессе, Харькове, Киеве (М.В. Семенко), Тбилиси.

«Каждая группочка была принципиальна и ортодоксальна - вспоминал В. Г. Шершеневич, - Ничто не утвержденное ею не могло быть истинным, и подчас для одной футуристической группы другая, футуристическая же, была большим врагом, чем символисты или натуралисты» (Мой век, мои друзья и подруги, 1990: 132). Уже в 1914 г. кубофутуристы и эгофутуристы в манифесте «Идите к черту» объединились в единую литературную компанию футуристов, но все же придерживались некоторых собственных взглядов на литературное творчество.

Так как проблем единого стиля не существовало, то многие футуристы были одновременно поэтами и художниками (В.В. Хлебников, В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк, А.Е. Крученых, Е.Г. Гуро), художниками и музыкантами (Н.И. Кульбин, В.Д. Баранов-Россинэ, М.В. Матюшин). Почти все они были склонны к теоретизированию, к рекламным и театрально-пропагандистским жестам, что никак не противоречило их пониманию футуризма как искусства, формирующего будущего человека, независимо от того, в каких стилях, жанрах и видах работает его создатель.

Русский футуризм не вылился в целостную художественную систему, как это случилось в Европе, этим термином обозначались самые разные тенденции русского авангарда. После Октябрьского переворота большинство футуристов, вслед за В.В. Маяковским, приняло активное участие в политико-агитационной пропаганде. Художественные тенденции этого движения были осуждены в письме «О пролеткультах» (1920) и запрещены.

Футуризм не стал направлением, связанным общностью

приемов стихосложения и стиля. Эти разногласия породили огромное количество поэтических группировок, постоянно возникающих и распадающихся. В 1913 г. появилась группа, просуществовавшая чуть больше года, но внесшая весомый вклад в формирование русской поэзии, «Мезонин поэзии».

«Мезонин поэзии» основали московские эгофутуристы В.Г. Шершеневич, Хрисанф (Л.В. Зак), К.А. Большаков, Б.А. Лавренев, С.М. Третьяков, Р. Ивнев. Участники не отрицали свое родство с петербургскими эгофутуристами, охотно печатались в их изданиях. Они не стремились формировать какую-либо самостоятельную платформу, занимая срединную и достаточно эклектичную позицию.

Самым энергичным представителем «Мезонина» был В.Г. Шершеневич. Свою позицию он выразил в поэтическом манифесте, в котором в аллегорической форме представляет новые принципы.

Обращайтесь с поэтами как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, любите, преклоняйтесь с мольбами,
Не смущайте их души безнадежными драмами,
Но зажгите остротами в глазах у них пламя. (Шершеневич, 1913: 1).

Поэт всячески пропагандировал истинный итальянский футуризм, основываясь на особенностях русской культуры, поэтому основной темой его поэзии стал город-спрут. В.Г. Шершеневич и К.А. Большаков заявили, что «отрицая всякую преемственность от италофутуристов, укажем на литературный параллелизм: футуризм – общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего космополитична» (Лившиц, 1989: 202).

Эй, поглядите на кости! Чище, белей алебастра!
Эй, посмотрите мужчины! Винтиков фокусных нет!
Это, Mesdames, не подделка хитрого, умного мастера:
В брюхе костлявом не скрыты ни механизм, ни секрет. (Шершеневич, 1913: 2).

Другой представитель «Мезонина» Р. Ивнев проповедовал декадантский уход из страшного мира городов и людей. Лирический герой - разочарованный, усталый

сосредоточенный на личных переживаниях, чувствует себя ничтожным и обреченным перед действительностью.

Я - раб, незнающий и жалкий,
Я - тела бледного комок.
Удар приму от злобной палки,
Дрожа от головы до ног. (Бавин, Семибратова, 1993: 194).

Особенностью «Мезонина», отличавшей эту группу от других было активное участие в творческой работе поэтесс: Е.Г. Гуро, Е.Г. Низен, В.О. Станевич, Е.Ю. Кузьмина-Караваева. Е.Г. Гуро обращалась к теме любви ко всему живому, прославление природы, принятие земного мира. Романтическое воспевание дерзких порывов, яркость красок, обращение к примитиву полностью отвечали требованию футуристов.

Дождики, дождики,
Прошумят, прошумят.
Дождики - дождики, ветер - ветер
Заговорят, заговорят, заговорят -
Журчат. (Гуро, 2001. 196).

Просуществовав один год, хотя очень насыщенно и активно, «Мезонин» распался. В. Г. Шершеневич в 1916 году в книге статей «Зеленая улица» начал разрабатывать особое направление - имажинизм, который был публично заявлен в начале 1919 г.

Молодая поэзия 50-60-х г. XX в. после десятилетий запретов начала утверждаться в сознании читателей с броских манифестов. Традиции русского футуризма прослеживались в гражданском и нравственном пафосе, утверждающем личность творящего человека в центре вселенной, в экспериментировании с художественными формами. Прямое обращение поэта к массовой публике, поэзия для голоса и слуха, а не для размышления, активно вошла в творчество А.А. Вознесенского, Е.Е. Евтушенко, Р.И. Рождественского, В.Д. Цыбина.

Стихи молодых поэтов не могли существовать без громкого публичного звучания. В одном из интервью Е.А. Евтушенко вспоминал: «Мы когда-то, наше поколение шестидесятников, мы поразили весь мир нашими вечерами на площади Маяковского, когда 35 000 человек собралось, чтобы слушать поэзию. Это было невиданно в то время. Это был 54-й

год. 35 000 на площади Маяковского. И в правильном месте. И мне даже казалось, что Маяковский как будто видит это все» (Евтушенко Е.А. Интервью для радиостанции «Эхо Москвы» от 16 июля 2007 г. / http://www.echo.msk.ru/programs/success/53299/).

Пути разрешения насущных проблем у шестидесятников были разные: одни жаждали переустройства общественной жизни (Е.А. Евтушенко, Р.И. Рождественский, А.А. Вознесенский, ранний И.А. Бродский), другие искали утешения и спасения в искусстве (Б.А. Ахмадулина, И.А. Бродский, отчасти - А.А. Вознесенский), третьи стремились к возврату народной старины, к близости, слиянии с природой (Н.М. Рубцов, А.К. Передреев). Но способы достижения результатов один - продолжение футуристических экспериментов со словом и звуком.

Творческие искания Е.А. Евтушенко настолько разнообразны, что его поэзию соединяли и с пафосом стихотворений В.В. Маяковского, и с эгофутуризмом И.В. Северянина, и с наследием Б.Л. Пастернака и А.А. Ахматовой. Неточная рифма, используемая поэтом, соединяет воедино слова-образы из контрастных рядов, обнаруживая новые оттенки их существования и взаимопроникновения.

Поцелуем на Пасху дарующая,
но, свои преступленья замалчивая,
обворованная и ворующая,
ты, Россия, - цветок Мать-и-мачеха. (Евтушенко, 2003: 36).

Р.И. Рождественский выбрал путь лирической публицистики, соединяясь в этом с творчеством В.В. Маяковского. Характерным свойством поэзии Р.И. Рождественского стала актуальность вопросов, которые он ставит перед самим собой и перед читателями. Использование акустического принципа в подборе рифмы, рубленной строки создает ощущение постоянно пульсирующей современности.

Человеку надо мало:
чтоб искал
и находил.
Чтоб имелись для начала

друг - один
и враг - один
Невеликая награда
Невысокий пьедестал.
Человеку мало надо.
Лишь бы кто-то дома ждал. (Рождественский, 1977: 5).

Мощная поэтическая фантазия, темперамент, парадоксальность ассоциативного мышления А.А. Вознесенского роднят его поэзию с творчеством кубофутуристов, особенно с фонетическими поисками В. В. Хлебникова и А. Е. Крученых. Литературовед А. А. Михайлов, прочитав поэму «Мастера», сделал вывод о природе творчества автора: «Искусство вечно, и искусство – бунт против подавления личности, искусство – самосожжение таланта и труд до кровавых мозолей. В искусстве живут характер народа, его идеалы» (Культура, No 16. 22-28 апреля 2004).

таша говорю я на
низм ты говоришь кому
ыкант наливает муз
иноактриса пошла к
сотка улыбнулась кра
вать советует уби
лам сломалась жизнь попо (Вознесенский, 1991: 156).

Футуристическая эстетика деконструктивизма воздействовала на поэзию концетуалистов Д.А. Пригова, В.Н. Некрасова, Л.С. Рубинштейна. Абсурдность и ускоренность современной жизни отражается в лаконичном абсурде стихов. Л.С. Рубинштейн раскрывает механизм манипулирования сознанием, доводит до автоматизма воспроизведение готовых формул, существующих вне всякой связи с реальной жизнью. В его стихах показная действительность через поэтический язык соприкасается со скучной повседневностью.

- Три-четыре.
- В нашей жизни не все так, как мы хотим.
- Так что лучше затаимся и смолчим.
- Стоп! (Рубинштейн, 1989: 88).

Мятежный и бушующий футуризм продолжает свой эксперимент над временем и до сих пор вызывает интерес у

читателей и литераторов, а это значит, что традиция оживает в новых формах.

ЛИТЕРАТУРА

Бавин С., Семибратова И. 1993. Судьбы поэтов Серебряного века. Москва.
Бердяев Н.А. 1990. Кризис искусства. Москва.
Вознесенский А.А. 1991. Стихотворения и поэмы. Москва.
Гуро Е.Г. 2001. Небесные верблюжата. Избранное. СПб.
Евтушенко Е.А. 2003. Стихотворения и поэмы. Москва.
Ковтун Е. 1989. Русская футуристическая книга. Москва.
Крусанов А.В. 1996. Русский авангард: 1907-1932: Исторический обзор: В 3 т. СПб., Т. 1.
Крученых А.Е. 1992. Кукиш прошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. Москва-Таллинн.
Крученых А. 1996. Наш выход: К истории русского футуризма. Москвв.
Кузьмина С.Ф. 2004. История русской литературы: Поэзия Серебряного века. Москва.
Культура 2004. 22-28 апреля, No 16.
Лившиц Б. 1989. Полутораглазый стрелец. Л.
Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.
Марков В. 2000. История русского футуризма. СПб.
Мережковский Д.С. 2001. pro et contra. СПб.
Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.
Поляков В. 1995. Русский кубофутуризм: Книги и идеи. Москва.
Поэзия русского футуризма. СПб., 1999.
Рождественский Р.И. 1977. Все начинается с любви: Сборник стихотворений. Москва.
Рубинштейн Л.С. 1989. Всюду жизнь // Литературное обозрение. No 10.
Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000.
Шершеневич В.Г. 1913. Романтическая пудра. Москва.

Получена / Received: 04.04.2013
Принята / Accepted: 10.04.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 355-368

Штрихи к портрету
Художественный мир книги Елены Гуро
«Небесные верблюжата»

Е.Н. Полюдова

Региональная библиотека Санта Клара (США: Калифортина)
14600 Винчестер Бульвар., Лос Гатос, Калифорния 95032-1817 США
Santa Clara County Library (USA: California)
14600 Winchester Blvd., Los Gatos, CA 95032-1817 USA
e-mail: epolyudova@gmail.com

Ключевые слова: антропоморфизм, Елена Гуро, импрессионизм в прозе, импрессионистический синкретизм, кубо-футуризм, метафоричность, многоуровневая структура образа.
Key words: anthropomorphism, cubo-futurism, Elena Guro, impressionism in prose, impressionist syncretism,metaphor, multi-level structure of an image.
Резюме: В статье личность поэта русского авангарда, Елены Гуро, предстает с точки зрения малоизвестных архивных материалов, которые углубляют сложившееся представление о ней как о тонком лирике. В книге «Небесные верблюжата»импрессионистические зарисовки создают трогательный образ природы как единого живого организма, готового открыть свои тайны внимательному и чуткому наблюдателю. Анализ художественного мира книги раскрывает уникальность импрессионистического синкретизма, который является характерной чертой всего творчества Елены Гуро.
Abstract: An article considers new archive materials about Elena Guro, Russian poet of avantgard period. These materials from her contemporaries memoirs elucidate her delicate lyric poet personality. The images existed in Elena Guro’s book «The Little Camels of the Sky» create the unique impressionist sketches about the Nature as the holistic structure. Only a thoughtful reader finds his or her own way to the Nature’s magic. The article analyzes the book’s impressionist syncretism as a distinctive characteristic of Elena Guro’s artistic heritage.
[Polyudova E.N. Touches to the Portrait. The Artistic World of Elena Guro’s book «The Little Camels of the Sky»**]**

Проблема забытых именвсегда актуальна для литературоведения. Разнообразие направлений, группировок в русской литературе рубежаXIX-XX веков не позволяет подробно изучить творчество всех поэтов того бурного времени. Проблема усугубляется еще и тем, что многое было утрачено в годы революции и гражданской войны, во время эмиграции. Имя Елены Генриховны Гуро (1877-1913) знакомо лишь специалистам, так как книги ее не переиздавались с 10-х годов

XX века, однако интерес к творчеству время от времени возобновляется.Ее биография частично освещена в советских и зарубежных изданиях 70-х – 90-х годов XX века, однако многое из ее жизни так и осталось за рамками исследований. В дополнение к существующим изданиям на основе архивных материалов проследим, как ее воспринимали современники, как ее личность отразилась в одном из лучших произведений, сборнике миниатюр «Небесные верблюжата», созданном на основе рукописей и набросков после ее смерти в 1913 году.

Будучи известной в литературных кругах своего времени, Елена Гуро была частью литературного процесса эпохи авангарда, принимая участие в работе движения кубо-футуристов, хотя при этом ее творчествоабсолютно не вписывалась в художественные рамки этого направления. Она вместе с мужем, художником и педагогом М.В. Матюшиным, была центром кружка Дома на Песочной, 10 в Санкт-Петербурге, где собирались молодые поэты. В этот дом после своих долгих скитаний возвращался«детский и рыцарский», по словам Елены Гуро, Велимир Хлебников (Матюшина О.К. Негасимые искры: 46). В этом доме читал свои стихи В.В. Маяковский, который «с особым уважением относился к Елене Гуро. Внимательно прислушивается к ее замечаниям. Всегда хочет знать, что нового написала она. И Елене нравился Маяковский. Со всеми такая застенчивая, ему она доверчиво читает свои стихи и часто спорит с ним, горячо отстаивая свое мнение». «Маяковский был трогательно-внимателен к Елене Гуро. Это выходило немного грубо, но искренне» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 13). Сама Елена Гуро так отзывалась о Маяковском: «Подвижный, быстрый, он все заполняет собой, и других заставляет быть таким же, как он. Стекла гудят в нашем старом домике, когда он читает стихи» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 23).

В доме на Песочной бывали и В.Е. Крученых, братья Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, Н.А. Гончарова, М.Ф. Ларионов. Там устраивались безумные чудачества, отголоски которых возмущали публику на выступлениях «гилейцев». Елена Гуро говорила о кубо-футуристах:«Это необычайный народ! Сколько в них накопленной энергии, желания работать. Они – как буря,

все уничтожают на своем пути. А сами веселые, живые, как молодые щенки. Это ураган, вольный ветер. Они все переворачивают вверх дном. И мне самой захотелось жить и работать также бодро, смело, как они…» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 23). Е. Гуро несколько раз принимала участие в выступлениях «будетлян», хотя и не любила публичных выступлений, чуралась толпы. Возможно именно они, эти безумные, непрактичные, увлеченные экспериментальным творчеством кубо-футуристы, стали прообразом «неугретого поэта», неуклюжего «небесного верблюжонка», - центральной фигурой художественного мира Елены Гуро.

В настоящее время в доме на улице Профессора Попова, 10 на Петроградской стороне находится Музей русского авангарда с восстановленными интерьерами гостиной и мастерской Е. Гуро и М.В. Матюшина.

Е. Гуро дебютировала в 1905 году рассказом «Ранняя весна» в «Сборнике молодых писателей» (1905). В 1909 году на свои средства она выпускает сборник «Шарманка». В 10-е годы XXвека многие свои работы она публикует в сборниках кубо-футуристов:«Садок судей» (1910), «Садок судей 2» (1913), «Трое» (1913). В 1912 году выходит ее отдельная книга, «Осенний сон», которая разошлась моментально. О ней Е. Гуро писала: «В «Осеннем сне» говорится не о том, что написано, а о некой необъятной лучезарной сути, заложенной под словами и кусками фабулы» (Гуро Е.Г. Дневник 1908-1913: 82).

Наряду с литературным творчеством Е. Гуро занималась живописью, графикой, иллюстрировала книги, в том числе и свои (включая создание обложки и макета книги) – (Гуро, 1914; Гуро, 1905; Гуро Е.Г. Рисунки для подготовки портрета персонажа «Бедного рыцаря»). Это не воспринимается как случайный факт биографии, если вспомнить, что ее дедом по материнской линии был известный петербургский преподаватель живописи П.М. Чистяков. Михаил Васильевич Матюшин, муж Елены Генриховны Гуро, высоко ценил ее творчество: «Она никогда не рисовала пером, а всегда работала кистью, более гибким подвижным материалом, достигая порой

китайской изощренности техники в своих рисунках тушью» (Матюшин, 1988: 70).

Интересны воспоминания о Елене Гуро и ее окружении, оставленные Ольгой Константиновной Громозовой, впоследствии Матюшиной: Елену Гуро «нельзя было назвать красивой, но лицо ее было очень выразительно. Небольшая черная бородавка над верхней губой придавала ей какую-то пикантность, а серые глаза умели зорко наблюдать и вспыхивать весельем. Невысокая, худенькая, она выглядела совсем молодой, но в белокурых волосах почему-то серебрились седые пряди» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 3). «Елена Гуро вся как будто прозрачная, вся словно сконцентрированный свет (…) Гуро умела одним взглядом увидеть, понять человека. Если ей нравится новый знакомый, Елена раскрывалась, делалась обаятельной, очаровывала. Сухим и суровым становится ее взгляд, если человек ей не нравился» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 22).

Творчество Елены Гуро интересовало многих. О ней тепло отзывались А.А. Блок и В.Я Брюсов. В 1909 году, по просьбе А.А. Блока, Елена Гуро проиллюстрировала его стихотворение «Своими горькими слезами…» в альманахе «Прибой» (1905). Максим Горький планировал издание ее книг и обсуждал это с М.В. Матюшиным: «В 1917 году Максим Горький предложил передать ему для издания последнее произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь», над которым она работала почти три года. Рукопись была тщательно подготовлена к печати Екатериной Низен (сестра Елены Гуро - ЕП) и мною (М.В. Матюшиным - ЕП), но издание это не осуществилось» (Матюшин, 1976: 145). К сожалению, подобная судьба постигла и другие проекты по изданию ее произведений. Например, в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина хранится автограф обращения В.Б. Шкловского к Издательству писателей в Ленинграде с просьбой издать произведения Е. Гуро: «Предлагаю к изданию Елену Гуро. Есть неизданные законченные вещи. (неразб.) 10-18 листов. Виктор Шкловский. 30 сентября без года» (Markov, 1968). Издания не последовало. Можно предположить, что обращение было отправлено в конце

20-х – начале 30-х годов XXвека, так как Издательство писателей в Ленинграде существовало с 1927 по 1934 год.

В 1938 году на английский язык переведены «Небесные верблюжата» (Ardis, Ann Arbor, перевод Kevin O'Brien); в 1984 году на шведский переведены «Шарманка» и избранное из «Небесных верблюжат» (Barfota, перевод Anna Ljuggruen, Ake Nilsson).

В архивах до сих пор находится много неопубликованного материала: в ЦГАЛИ – записные книжки, варианты рукописи «Бедного рыцаря», альбомы с рисунками, фотографии. В фондах ИРЛИ –альбомы фотографий «Жизнь с Еленой Гуро», составленные М.В. Матюшиным, ее рабочие тетради, рисунки. В ГПБ – варианты «Бедного рыцаря» (машинопись), наброски иллюстраций, дневники (машинописная копия М.В. Матюшина). Картины и графика в основном хранятся в фордах Государственного Русского музея, Музея русского авангарда, частных коллекциях. Автору удалось познакомиться с большинством архивных материалов, малая часть которых представлена в статье. Архивы Елены Гуро еще ждут своего издателя.

Современники с теплотой пишут об особенном мире, который создавала Елена Гуро вокруг себя: «Елена Гуро приехала к нам в Финляндию. И тут я в первый раз увидела человека, который смотрит на окружающее совсем не так, как все. Когда Елена с Катей (сестра Елены Гуро - ЕП) начинают разговаривать, слушаешь, не все понимаешь, но чувствуешь, что попадаешь в другой мир» (Матюшина, 1973). Именно эти качества неизбывной искренности, внимания к мельчайшим значимым деталям характеризуют мир ее творчества.Так, в художественном пространстве книги «Небесные верблюжата» Природа говорит с нами через тайные образы, которые надо суметь разглядеть, полностью отрешившись от реальности. П.Н. Филонов говорил о работах Е. Гуро: «Сколько в ее вещах подлинной природы» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 91). Действительно, главным действующим лицом, основной тематикой ее творчества является Природа во всем ее многообразии и единстве. Ниже мы рассмотрим этот мир в образной структуре книги «Небесные верблюжата».

Весь процесс творческой работы Елены Гуро также на первый взгляд хаотичен и спонтанен, как «работа» Природы в каждом отдельном проявлении: весеннее пробуждение, опадание листьев осенью, рост травы, суетливое хлопотанье птиц. После мучительной смерти Елены Гуро в 36 лет от лейкемии, когда по воспоминаниям современников, она буквально растаяла от болезни («Елена Гуро вся как будто прозрачная, вся словно сконцентрированный свет»), М.В. Матюшин разбирал ее рукописи и так охарактеризовал стиль ее работы: «Посмотрите, как Елена работала: она начинала тетрадь ровным прямым почерком. Потом делала зарисовку в середине и сборку листа. Строчки идут зигзагами, путаются, попадают на рисунок. Продолжение оказывается где-то в конце тетради и перевернуто вниз головой… Стараюсь объединить все и приготовить к изданию… Елена замечательный график» (Матюшина О.К. Негасимые искры: 87).

В книгах Елены Гуро традиционные литературоведческие термины, рассматривающие формы авторского сознания, сливаются в единый образ авторского отношения к миру, которое можно охарактеризовать как синкретичный образ повествователя, которыйнепосредственно выражает авторскую позицию, и взгляды автора «растворены» в тексте. И хотя облик автора, его характер, внешние черты не определены, его жизненную позицию, мировоззрение можно «извлечь» из текста на основе всей системы художественного мира.В «Небесных верблюжатах» эпизоды, отражающие синкретичный образ повествователя, растворены в природе, в ее образах и деталях.

В исследованиях В. Маркова (V. Markov, 1968), Л.В.Усенко (1988) ее книги ставятся в один ряд с произведениями импрессионистов (Б.К. Зайцев, Осип Дымов, А.М. Ремизов). Среди футуристов Е. Гуро близки идеи В.В. Хлебникова, искавшего «самовитое» слово в древних вариантах русского языка, в словотворчестве, и В.В. Каменского, который проповедовал бегство из города от неискренности чувств. Е. Гуро жила слиянием с природой, которую воспринимала пантеистически. Кроме того, «детство» как состояние души было для В.В. Хлебникова, В.В. Каменского и Е. Гуро возможностью возрождения и человека, и языка. Они образуют

неологизмы, используя язык детства. Детское восприятие жизни, наивный взгляд на мир становятся основополагающими в творчестве Елены Гуро, подсказывают сюжет: «Перед весной», «Домашние», «Ранняя весна», «Доктор Пачини».

Детство становится символом близости к природе, ее пониманию. Ребенок – дитя природы, он живет среди забытых взрослыми ассоциаций общения с миром. Такую способность не утратили люди, не забывшие детство, - «верблюжата» (поэты, художники, «сумасброды», «мечтатели»). В этом основа мировоззрения Е. Гуро: большая часть эпизодов с синкретичным образом повествователя посвящена природе. Автор не персонифицирован. Позиция носителя речи – позиция некой общности людей, от лица которой высказывается автор. Он обращается к своим единомышленникам [«Поклянитесь однажды здесь, мечтатели…» (Гуро, 1914: 16), дает обещания «Обещаемся не опускать глаза, когда нас встретят с насмешкой те, кого мы любим» (Гуро, 1914: 3, 13)]. Мы «видим» пейзаж: «А там, о своей застенчивости, замирая от наплыва юности, море шептало, обогретое вечером…» (Гуро, 1914: 16).

Море плавно и блеско.
Летают ласточки.
Становится нежно-розовым… (Гуро, 1914: 63).
Летний вечер:
Пески, досочки.
Мостки, - пески, - купальня.
Июнь, - июнь,
Пески, птички, - верески.
И день, и день,
И июнь, и июнь,
И дни, и дни, и денечки звенят
Пригретые солнцем… (Гуро, 1914: 44).

Морской берег: «На берегу две сосны божественного происхождения. Их немного склоненная вытянутость вытерпела царское напряжение на посту. В их отданных ветру ветвях запуталась прибрежная печаль» (Гуро, 1914: 32), лодку в море: «Ах, какая лодка! У нее веселый нос, крутые ребра, вся она – веретенцом… идет и ныряет, носом… летит!..» (Гуро, 1914: 48), просто камушки: «У меня есть кусочки медового солнца.

Солнце было желтое, и камушек застыл желтый. Солнце было розовое, - и камушек застыл розовый. Солнце было медовое, и застыл твердый медовый персик…» (Гуро, 1914: 119).

Пейзажи изображаются не фотографически, но с точки зрения автора, который придает им индивидуальность в деталях, особых формах выразительного. Мы следуем за авторским восприятием, вместе с ним открывая для себя глубоко индивидуальный взгляд на скромную природу русского севера. Такое изображение предметов и явлений дает возможность не только увидеть и представить их, но и понять образ жизни, характер, мировоззрение автора. Елена Гуро для своих эпизодов выбирает предметы и пейзажи, ставшие ей родными. О них говорится как о живых существах, имеющих свои чувства, свою историю, свой опыт общения с людьми. Погрузившись в мир взаимозависимости и взаимопонимания человека и природы, приняв его с первых страниц книги, мы не удивляемся, встречая такие образы: «меж черными березами жила розовая небесная проталина и - дышала» (Гуро, 1914: 6), «развеваются зеленые кудри на небе. Небо смеется. Мчатся флаги на дачах» (Гуро, 1914: 15), «охвачена осенью осинка» (Гуро, 1914: 24),«полными тихими шагами идет лето» (Гуро, 1914: 89), «всех море любит» (Гуро, 1914: 78), «распускалась весна» (Гуро, 1914: 78), «терпеливый долговязый ветер поля» (Гуро, 1914: 97). Список бесконечен, поскольку весь мир воспринимается в аспекте одушевленного существования природы и ее явлений. Такое взгляд несколько шире антропоморфного олицетворения, в котором явлениям природы придаются черты и качества человека.

В художественном мире Елены Гуро антропоморфность природных явлений, например, «долговязый ветер», «море любит» или «идет лето» объединяется с внутренней метафоричностью самой природы. Весна распускается подобно цветку в едином процессе оживания всей природы. Персонификация ветра как терпеливого долговязого существа сливается в образе безветренного поля, где мы встречаем этот ветер. Скромная деталь, «ветер поля», позволяет объединить как антропоморфные, так и натуралистические черты образа. В образе сосен, «На берегу две сосны божественного

происхождения» (Гуро, 1914: 32), соединены «рыцарское напряжение на посту» и «прибрежная печаль», которая запуталась «в их отданных ветру ветвях». Можно говорить о многоуровневой структуре образов Елены Гуро, в которой пересекаются антропоморфизм и метафоричность в ткани произведения.

Эпизоды не ограничиваются описаниями, поскольку каждый эпизод двухчастен, состоит из пейзажа, описания предмета или явления и авторского размышления, вызванного этим образом. Простой, на первый взгляд, предмет, рождает поток воспоминаний или рассуждений. В эпизоде с камушками (Гуро, 1914: 119-120) первая часть – это солнечный мотив яркого летнего дня, олицетворенный в образах ярких камушков: «У меня есть кусочки медового солнца. Солнце было желтое, и камушек застыл желтый. Солнце было розовое, - и камушек застыл розовый. Солнце было медовое, и застыл твердый медовый персик…» (Гуро, 1914: 119). С первых слов Елена Гуро переводит восприятие обыденных предметов, небольших камней, в мир солнечной метафоры. Перед нами «кусочки медового солнца». Отметим, что и солнце изображено в необычном аспекте: его «медовость» рождает ассоциативный ряд, связанный со сладким медом, летом, жарким полднем, наполненным жужжанием неутомимых пчел. И все эти ассоциации объединены в камушках, которыми владеет автор: «у меня есть». Развивая мотив камушка, автор рассказывает о происхождении каждого из них. Цветовое разнообразие объясняется обычными, с точки зрения автора, причинами: цветом солнца в процессе застывания «медовых солнц».

В описании цветового разнообразия простое называние цвета гармонично переходит на уровень метафорического изображения уже метафорического по своей природе «медового солнца»: «твердый медовый персик». Многоуровневые структуры образов, характерные для творчества Елены Гуро (как мы отмечали выше) безгранично расширяют аспекты восприятия природы, образов, индивидуальных впечатлений.

Солнечная тематика первой части эпизода получает развитие во второй, в которой солнце как источник тепла, жизни, символ «летней земли» (Гуро, 1914: 54) оживляет

камушки, становится символом близости к земле.«Светятся медовые камушки. Теплеют прозрачные края, а сверху они подернуты розовым инеем. В голубой лепешечке звездятся серебряные звездочки» (Гуро, 1914: 120). В поверхности камушка соединяются не только сияние солнца и цветовая гамма, которую солнце придает миру, но и признаки обжитой вселенной со светом, теплом, свечением звезд. Так наполняется парадоксальный «подводный мир» летнего леса, где солнце – основа возникновения волшебства: «Солнце обтекает каждый ствол. От сияния бесчисленных былинок лес наводнен особым веществом как водой – это подводный мир. И где-то далеко идет время» (Гуро, 1914: 89). Камушки – тоже часть этого подводного мира, так как солнце живет и в них тоже.

В поэзии Елены Гуро мы прикасаемся к соединению несоединимого, и в одном образе сосуществуют сияние солнца и серебро звезд. Звездность «голубых лепешечек» имеет особый смысл в контексте образной системы «Небесных верблюжат», потому что «звездочка» - это символ мечты, заветной и почти недосягаемой:

Звездочка
Высока,
Она блестит, она глядит, она манит,
Над грозным лесом
Она взошла..
За звездой гнался чудак,
Гнался…
Не нагнал –
И счастлив был, -
За нее,
За нее пропал! (Гуро, 1914: 53)

Свечение звезды становится не просто символом мечты для чудака (читаем - поэта), это символ высшего счастья, за которое можно пропасть в море жизни: «счастлив был, - за нее пропал!».

Таким образом, камушки ставшие звездочками, - это упавшие мечты, которые позволяет увидеть автор в соцветии розового инея на камушке. В пространстве книги несколько строк о незатейливых камушках связывают поэзию, мечту, мир

образов и реальность, учат видеть в простом «звездное» и живое.Описание сосновых шишек, найденных на песке, перетекает в описание морских бурь и приключений: «Сосновые шишки, выбеленные на пустынном песке соленой водой и солнцем, принимают голубой цвет. В каждой шишке, в разгибах ее согнутых чешуек кристаллизовалась буря. Упорный ветер, - кристаллы северного настроения» (Гуро, 1914: 54). Ткань книги пронизана подобными по значению эпизодами.

Как правило, после пейзажной зарисовки, задающей тон всему фрагменту, следуют «раздумья, возвеличенные одиночеством» (Гуро, 1914: 12). Это эпизоды «И один говорил – завершаем,..» (Гуро, 1914: 7), «Разложили костер на корнях» (Гуро, 1914: 31), «А в лесу радостный час!» (Гуро, 1914: 58), «В лучезарной бледности небо» (Гуро, 1914: 67), «Вечер» (Гуро, 1914: 77), «Розовый вечер» (Гуро, 1914: 77), «Молитва в серый день» (Гуро, 1914: 78), «Ночь» (Гуро, 1914: 78), «Бор» (Гуро, 1914: 89). Метафоры, образы первой части эпизодов перекликаются с тропами части второй, и рождается то, что Елена Гуро называла «писать между строк», что невозможно выразить словами, а можно только почувствовать.

В эпизоде «Бор» (Гуро, 1914: 89-90) постепенно, шаг за шагом, пейзаж наполняется «живыми» существами(живыми для поэтического мира Елены Гуро): «простой колокольчик», «темная трещина в коре березы», «острые хвостики, верхушки леса, листики, сухие тонкие палочки, пятна на стволах». Зачин, первые фразы определяют атмосферу: «Полными тихими шагами идет лето. Пролились по деревьям синие водопады. С неба льётся плавный поток налитой до краев голубизны». Мы не просто входим в лес, происходит погружение в таинственную поступь леса, в чашу леса, полную голубизны неба. Волшебство летнего дня завораживает нас, и уже «проходит где-то время», «потом тонкая веточка черники или вереска особенно повернулась и необыкновенно светится - от этого становится волшебно и сиянно». Оказывается, что волшебство в том, что «крошечное растение брусники живет у подножия великанских колонн (сосен – ЕП)… и ей здесь родное место». А божественно сиянным может оказаться человек, погруженный в сквозной сияющий мир: «на твоей голове тоже сейчас сияет свет». В

человеке пробуждается непонятное, но непреодолимое чувство, «то, что не знаешь сама», которое перерастает в особое видение всего «подводного мира». [Ср. «Золотые стволы, люди, дни, мысли – погружены как рыбы в светлый июнь» (Гуро, 1914: 67)]. Смотрят и говорят с человеком и колокольчик, и трещина у коре березы. Происходит «переселение души» из мира реальности в особое пространство единения с природой, понимания ее языка: «где-то в своем существе становишься отчасти колокольчиком, а он немного тобой. Не придет в голову сорвать или так себе наступить на него». Это вторая часть эпизода, которая не требует особого комментария, когда прочитаешь: «ты завязал с одним отношения – отзываются другие существа». Все, что вокруг, оживает, становится родным, близким, открытым для общения. «Потом не хочется уходить из леса». Финал этого эпизода перекликается с другими, в которых лес становится главным собеседником, и его обществ милее, чем общество людей: «Я убежала от собственных гостей. Какое чудное чувство спасшихся бегством!.. В лесу все одето своим собственным лесным излучением. В лесу с каждым мигом ты леснее… Когда, наконец, оторвешься почти с болью от него, ото всего этого отнимешь душу и пойдешь занимать гостей… боль потери кровно своего…» (Гуро, 1914: 113).Самые обычные вещи, порою даже уродливые, например, трещина в коре березы, оказываются живыми, мудрыми и прекрасными своей чистотой и величием.

В эпизоде «Вечер» (Гуро, 1914: 77) ставятся под сомнение привычные эталоны красоты: «Нас убедили, что прямой нос и дуги бровей – красота и полнота красоты». Для Елены Гуро, помимо внешних стандартов гармонии, важна красота понятая и прочувствованная, которую важно увидеть, разглядеть то, что незаметно или кажется безобразным при беглом взгляде. У каждого существа, предмета «есть свой красивый час», и понять, увидеть его можно только воскресив забытую красоту теплотой, заботой и участием: «в своей грубости мы просто проворонили их красивый час. И, не дождавшись тепла, красота ушла». Елена Гуро пытается поделиться с читателем своим особым общением с окружающим миром. Для нее самой эти отношения естественны

и органичны, а эстетические критерии проявляются в приметах внутренней красоты явлений, в выразительных характеристиках мельчайших деталей окружающего мира.

Удивительнуюособенность художественного сознания Елены Гуро отмечали многие современники как искренность всего творчества, синтез образной структуры, звукового и визуального ряда произведений. М.В. Матюшин писал: «Она как бы знала тайны вещей и умела переводить их в слово и рисунок. Как художник она не создала себе стиля, как некой закрепощенности формы, потому что всегда шла от внешнего наблюдения… С любовью и осторожностью проникала она в сложные процессы роста, движения, свертывания, угасания, разворачивания клубка самой разнообразной живой ткани. Е. Гуро говорила: «Природа любит только внимательных», то есть только им открывает свои тайны» (Матюшин, 1988: 139).

М.В. Матюшин в простых словах выразил секрет парадоксальности метафор, наивности простодушных образов, глубинного любования красотой природы художественного мираЕлены Гуро. Новые формы литературного синкретизма, импрессионистические зарисовки в прозе, к которым так стремились и которых так добивались поэты рубежа XIX-XX веков, существовали и были отточены до совершенства в скромных работах практически забытого поэта, имя которого время от времени возникает в филологических исследованиях. Творческое наследие Елены Генриховны Гуро ждет кропотливого исследования и тщательного анализа как отражение вечного стремления души человека к Природе, чистоте, искренности.

Литература

Гуро Е.Г. 1988. Дневник 1908-1913 г.г. История бедного рыцаря. // ElenaGuro: SelectedProseandPoetry. Stockholm.

Гуро Е.Г. Дневник 1908-1913 г.г. Машинописная копия М.В. Матюшина 1915 года. Правка карандашом М.В. Матюшина. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, СПб., фонд 1116, No 1, 88 л.

Гуро Е.Г. 1914. Небесные верблюжата. Спб.

Гуро Е.Г. 1905. Иллюстрации к книге Ж. Санд «Бабушкины сказки». Харьков.

Гуро Е.Г. Рисунки для подготовки портрета персонажа «Бедного рыцаря» // Пушкинский дом, архив Е. Гуро, фонд No 631.

Матюшин М.В. 1976. Воспоминания. // К истории русского авангарда. Stockholm,

Матюшин М.В. 1988. Творческий путь художника. Рукопись, 1934 г. Архив Музея истории Ленинграда. // ElenaGuro: SelectedProseandPoetry. Stockholm.

Матюшина О.К. Негасимые искры. Машинопись. 1-й вариант. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, СПб., фонд 1059, №32, 235 л.

Матюшина О.К. 1973. Призвание.- Звезда, , No 3: 137-153, No 4: 164-179.

Прибой. 1905. Литературно-художественный альманах. Спб.

Сборник молодых писателей. Спб., 1905.

Садок судей. Спб., 1910.

Садок судей 2. Спб., 1913.

Трое. Спб., 1913.

Усенко Л.В. 1988. Импрессионизм в русской прозе XX века. Ростовский ГУ.

Шкловский В.Б. Предложение Издательству писателей в Ленинграде. // ГПБ. Отдел рукописей, фонд No 709, Собрание автографов советских писателей. I N81.

Markov V. 1968. Russian Futurism: a History. Los Angeles.

Получена / Received: 10.04.2013
Принята / Accepted: 12.04.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 369-375

Сказки-сны Алексея Ремизова

О.В. Стукалова

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Институт художественного образования» Российской Академии Образования
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп.1
Federal State Research Institution of the Russian Academy of Education
«Institute of Art Education»
Pogodinskaya str. 8, building 1, Moscow 119121 Russia; e-mail: chif599@mail.ru

Ключевые слова: Алексей Ремизов, сказки, народная речь, миф, загадочные образы прошлого, сны, художественный мир.
Key words: Alexei Remizov, fairy tales, folk speech, the myth, the mysterious images of the Past, dreams, art world.
Резюме: Статья посвящена анализу особенностей художественного мира сказок Алексея Ремизова (книга «Посолонь). В этих сказках Ремизов попробовал воспроизвести древнее мировиденье, основанное на мифе. Автор воссоздает в сказках картину народных представлений о мире.
Abstract: This article analyzes the characteristics of the art world of Alexei Remizov's fairy tales (the book "Posolon"). In these tales Remizov tried to reproduce the ancient world view based on the myth. The author recreates in fairy tales the picture of folk views at the world.
[**Stukalova O.V.** Alexei Remizov's fairy tales - dreams]

В 1907 году вышла в свет книга молодого писателя Алексея Ремизова под названием «Посолонь». Слово старинное, редкое, мало кому понятное.

Назвать так свою первую книгу – значит, сразу заявить свою позицию, обозначить особое отношение к народной речи, народному началу в культуре, народному искусству.

Недаром Марина Цветаева назвала творчество писателя «живой сокровищницей русской души и речи». А вот слова Максимилиана Волошина: «В «Посолонь» целыми пригоршнями кинуты эти животворящие семена слова... Ремизов ничего не придумывает. Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи. Искусство его - игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов».

Корни такого отношения Ремизова к сказкам, древним поверьям, апокрифам, загадочным образам прошлого - в его детстве. Сказки для будущего писателя были большей реальностью, чем окружающая жизнь. Большой выдумщик и фантазер, он пытался рассказывать свои истории взрослым, но скоро понял, что им они не совсем интересны, даже, наоборот, они их раздражают своей «бессмысленностью». Оглядываясь на свою жизнь, писатель в автобиографии «Подстриженными глазами» (1951) отметил значимость для своего творчества про памяти (особого «сна»): «С двух лет начинаю отчетливо помнить. Я словно проснулся и был, как бы брошен в мир... населенный чудовищами, призрачный, со спутанной явью и сновидением, красочный и звучащий нераздельно». Сны на всю жизнь остались для Ремизова величайшей загадкой бытия, увлекательным «приключением», «душой живой жизни».

Первый рассказ был написан в год поступления в гимназию. Но это была не сказка, а быль - история пожара, записанная со слов няни. Но в основном писатель творил, записывая своеобразно переложенные им предания и легенды. Так сложились стилизованные под старину книги: «Лимонарь, сиречь: Луг духовный», «Посолонь», «Докука и балагурье».

В этих книгах Ремизов попробовал воспроизвести древнее мировидение, основанное на мифе, предании, неразрывной связи человека и природы. Автор бережно и любовно воссоздает в своих историях картину народных представлений о мире, отраженную в поверьях, праздниках, заклинаниях, загадках, плачах, песнях и причитаниях.

Понеситесь вы, ветры, с высоких гор!
Подуйте, ветры, на звонки колоколы!
Вы ударьте, звонки колоколы, по сырой земле,
Раздвоите вы сыру землю на могиле матери! («Воробьиная ночь»)

В основе сюжетов - «выродившиеся у взрослых обряды», игры, значимые для детей иногда больше, чем реальность.

Сказки «Посолони» обращены к дочке писателя Наташе, которой в момент создания книги было около 3 лет. Сказки эти рассказываются перед сном, как это принято в народной традиции, Котофей Котофеичем, Копоул Копоулычем и

Алалеем. Это своеобразные двойники автора. Маленькая Наташа тоже предстает в нескольких образах – она и Зайка, и Лейла, и Мака.

Постепенно вместе с ребенком мы погружаемся в сон:

Котофей Котофеич уж охаживал кроватку, усатой мордочкой грел пуховую Зайкину думку, сон нагонял. Зайка зевать начинала, просилась в кроватку. Выползал из ямки червячок: рос Червячок, распухал, надувался, превращался в огромадного страшного червя, потом опадал, становился маленьким и червячком уползал к себе в ямку («Зайка»).

А уже там, в этом сказочном пространстве, где все возможно – совершаем путешествие в темный лес, к избушке Бабы-Яги и еще дальше - к Морю-Океану.

Алалей и Лейла, задумав идти в Морю-Океану, насушили себе сухариков, съели по ложке «змеиной каши», чтобы понимать язык зверей, птиц и цветов, вышли по весенней заре в путь. Идут они по земле странниками, над головой у них солнце, луна и звезды. Их путь лежит бором, калинником, черемушником, болотами, поточинами, водотопинами, полями, речками, тропками - «мышиными норами» и «змеиными тропами» («Объяснения»).

Реальность и сон оказываются в сказках Ремизова неразделимыми, взаимопроницаемыми. Его герои идут по дорогам, наслушавшись сказок, глазея на мир Божий, а потом, «исходив посолонь родную землю», добираются до заветной тропинки, которая уж не подведет - выведет к цели - а там, среди звездной ночи, встретит их Море-Океан.

«Я так верил в эту книгу - вся она от легкого сердца. И память о какой-то такой весне, о которой знаю в минуты «тихого духа», «Посолонь»! Больше такого не напишу: это однажды. В мире сейчас такое - это не нужно, но без этого не обойдешься. Посолонь из самых земляных корней. Это молодость!» - скажет сам писатель о своей книге. Необычность, вдохновенность ремизовских сказок, их глубинная связь с исконными началами «русского духа» сближает «Посолонь» с такими текстами, как сказки Пушкина и Льва Толстого, «Конек-Горбунок» Ершова, сказами Лескова и Бажова.

Но вместе с тем книга эта совершенно самобытна и ни на

что не похожа. Необычен сам строй сказок: среди них есть сюжетные волшебные сказки («Морщинка», «Зайчик Иваныч») и стихи («У лисы бал», «Плач девушки перед замужеством»), песни («Медвежья колыбельная», к ней прилагаются ноты) и очерки-описания природы, увиденные как бы сквозь сон («Задушницы», «Сон-трава»), поверья и приметы («Верба», «Мака»). В некоторых сказках сюжет едва намечен («Монашек»), некоторые как будто обрываются на полуслове, в них нет привычного «урока добрым молодцам». Так заканчиваются «Красочки», «Троецыпленица», «Ночь темная».

Писатель переосмысляет народную сказку, раскрывая в ней потаённое, пугающее и завораживающее. Сказка обрывается, как захлопывается дверь за Снегуркой, но остается образ, дыхание природы («Шел снег - белый - первый»), слово. В ремизовских сказках слово - самое главное. Слова писатель собирает как драгоценные камни. Любуется ими, их звучанием, скрытым смыслом, древностью и непонятностью: «все цветы привозблекли» («Корочун»), «а она лежит, лежона-нежона» (Кострома»), «алатырное жито» («Черный петух»), «валили валом густые облака, не изникали», «раскунежились, пошли плясать вприсядку» («Воробьиная ночь»). Звери-птицы в сказках Ремизова непростые - у каждого есть потайное прозвище: олень у него «ильинский», воробушки – «ночные полуночники», собачонка - «подтишковая», а то и вовсе появляются какие-то «хунды-трясучки», «чучела-чумичела», «Бараньи Шкурки», «спорыши», «вындрик-зверь»

Мир сказок-снов яркий, разноцветный, переливающийся, как будто шкатулку с самоцветами открываешь. Красный - «люто-огненно пышет», алым загорается, багряным темнеет. Белый - пуховой, снеговой, «заслепляющий» глаза. Это цвет лютой зимы, цвет царства деда Корочуна, который «в белой шубе, босой, потряхивая белыми лохмами, тряся сивой большой бородой, сердитый, ударяет дубинкою в пень – и звенят злющие зюзи, скребут коготками, аж воздух трещит и ломается». В дороге «посолонь» к Морю-Океану встречаются и пегий, и золотой (первыми лучами - «золотыми Лужанками», златокрылые птицы, «золотая нить» счастливой Доли), и серебряный («рассыпались звезды серебряным горохом»,

«литые серебряные струны» дождя), малиновый и розовый, лунный, медовый - не перечесть!

Сам Ремизов считал, что писатели должны быть «глазатыми» и «ушатыми». Себя он причислял к «ушатым» - к тем, кто идет не от зрительных впечатлений, но от слышимого слова: «Работа ведется со стороны с какого-то голоса, который говорит: это - так, а это - не так», «Слово - живое существо - подаст свой голос». Думаю, что он не прав. И цвет, и свет, и их многочисленные оттенки превращают «Посолонь» в удивительную картину. Это объяснимо, ведь мы проходим по кругу времен года, с их сменой красок и картин.

Грачи прилетели, пробила лед щука, вскрылись реки, идут, говорливые, и распушилась верба. Уж прошумели грозолетные тучи, неразгонные дождем пролились студеницы. И ударило молотом в камень – в зеленый дуб прямо под корень…По теплому небу алым развоем наливается роза-заря. Алый вечер угас. Темная Стрига тьму собирает для ночи. Ночь – кипит, распущены темные косы. А куда ни взглянешь – звезды. («Радуница»)

Звук ремизовских сказок тоже удивительный, полный смысла и чувства. Вот описание зимы в сказке «Упырь»: «…кроет землю белый снег, летят-падают хлопья надранными лохмотьями, воет-вьется вьюга, выбухает, метет метель-подземелица - за-ку-де-ли-ла». Звуки создают ощущение свистящего ветра, воющей метели, пухлых хлопьев, застилающих землю снеговым одеялом.

Мир в сказках не только звучен и красочен, его можно потрогать и ощутить, какое у Костромы «мяконькое» брюшко, понюхать и учуять, что за дух капустный в комнатах завелся, вкусить «на загладку пупки Кощея, такие сладкие, такие вкусные - малиновые и янтарные - весь ротик облипнет». Всеми чувствами открыт писатель жизни, всё в ней кажется его приметливому глазу значимым и интересным: и старый-престарый сундучок, в который можно складывать кочерыжки, и игрушки, даже какой-нибудь картонный медведь или «безухий стремящийся заяц», и кошкин след на лавке, и одинокий колос в поле.

Писатель объяснял такую насыщенную образность книги

ее корневой связью с русской речью - «дыханием и цветом русской земли».

Особенностью работы Ремизова было и использование в сказках слов, как будто «потерявших всякий смысл, но все еще обращающихся в народе». Иногда это было имя – «Кострома», «Калечина-Малечина», «Спорыш», «Мара-Марена», «Летавица» или обычай («Девятая пятница»).

Писатель в своих сказках шел от языка, проникая «от бессмысленного и загадочного в имени или обычае к его душе и жизни, которую и требуется изобразить». По обломкам, по одному только имени он пытался воссоздать изначальный образ, раскрываясь не только как большой художник, но и как ученый. Как-то в письме Ремизов признался своему знакомому: «Каждая фраза стоит страшно много времени. Переписываю без конца».

Такое вдумчивое настойчивое обращение писателя к славянской древности связано с попыткой восстановить утраченные традиции древнерусской литературы - ведь, по мнению Ремизова, русская литература, начиная с XVIII века, пошла «не своим» путем. Сохранение древних слов стало для писателя одной из главных забот. Свою книгу он снабдил «Объяснениями», в которых прокомментировал самые сложные и забытые архаизмы: моряна, чуфыриться, сив-чубарый, раскунежиться.

За словом возникает образ, а за образом – целый пласт древнейших поверий. Одним из самых загадочных среди них и является обряд, который и называется «Посолонь», что означает «по-солнцу, по теченью солнца, от востока на запад, от правой руки (кверху) к левой».

ЛИТЕРАТУРА

Волошин М. 1988. Алексей Ремизов. «Посолонь» // Волошин М. Лики творчества. сер. «Лит. памятники». Ленинград: 508-515.

Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб., 1992.

Горный Е. 1992. Заметки о поэтике Ремизова: "Часы" // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана. Тарту: 192-209.

Грачёва А.М. 2000. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб.

Доценко С.Н. 1994. «Воробьиная ночь» Алексея Ремизова.- Русская речь. No 2: 103-106.

Минц З.Г. 1979. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве

русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник, III. Тарту, (Уч. зап. ТГУ. Вып. 459).
Обатнина Е.Р. 2008. А.М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя. Москва.
Резникова О.В. 1980. Огненная память: воспоминания об Алексее Ремизове.- Berkeley Slavic Specialties.
Ремизов А.М. 2000. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. Докука и балагурье / Сост., подгот. текста, вступит, статья и коммент. И.Ф. Даниловой. Москва.
Ремизов А.М. 1996. Посолонь. Волшебная Россия / Ремизов А.М. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
Ремизов А.М. 1994. Исследования и материалы. СПб.
Синявский А. 2003. Литературная маска Алексея Ремизова. Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.: РГГУ: 299-313.
Слобин Г.Н. 1997. Проза Ремизова: 1900-1921. СПб.
Сумцов Н.Ф. 1891. Заяц в народной словесности.- Этнографическое обозрение. No 3: 69-83.
Сёке К. 2006. Судьба без судьбы (проблемы поэтики Алексея Ремизова). Будапешт.
Цивьян Т.В. 1993. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М.
Rosenthal Ch. 1986. Remizov's Sunwise and Leimonarium: Folklore in Modernist Prose.- Russian Literature Triquarterly. No 19. Part II: 95-111.

Получена / Received: 15.03.2013
Принята / Accepted: 20.03.2013

Humanity space *International almanac* VOL. 2, No 2, 2013: 376-385

«Инония» С.А. Есенина: библейская символика

О.В. Юдушкина

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Институт художественного образования» Российской Академии Образования
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп.1
Federal State Research Institution of the Russian Academy of Education
«Institute of Art Education»
Pogodinskaya str. 8, building 1, Moscow 119121 Russia
e-mail: oyudushkina@yandex.ru

Ключевые слова: Есенин, Библия, символ, герой-пророк, христианские источники, «маленькая поэма».
Key words: Esenin, the Bible, the symbol, the hero of the prophet, Christian sources, "little poem".
Резюме: Статья посвящена анализу библейской символики «маленькой поэмы» С.А. Есенина «Инония» (1918). Поэт активно пользуется христианской литературой, вводит ее образы и сюжетные мотивы, переосмысляя их, в свою поэму. Особого внимания заслуживает изображение героя-пророка: образ рассматривается в сложном метафорическом преломлении.
Abstract: The article is devoted to the analysis of biblical symbolism of the s. Esenin's "little poem" "Inonia" (1918). Poet actively used Christian literature, introduced its images and narrative motifs, reinterpreting them in his poem. Special attention should be paid to hero-prophet image: the image is seen in the complex metaphorical refraction.
[Yudushkina O.V. S. Esenin's "Inonia" : Biblical symbolism**]**

«Маленькая поэма» «Инония» (январь 1918), полностью опубликованная в журнале «Наш путь» в мае 1918 года, вызвала много дискуссий среди современников поэта (откликов на поэму при его жизни выявлено свыше пятидесяти). И сейчас, когда есениноведение обращается к духовным основам поэтики «Инонии» и анализирует ее в контексте православных традиций, споры об этом лироэпическом стихотворении не утихают[1]. Принимая все точки зрения в опыте исследования этого произведения, мы обратимся к изображению героя-пророка и его воплощению в поэме с точки зрения библейской правды.

Главное отличие героя «Инонии» от героев других стихотворений поэта в том, что он – «пророк Есенин Сергей»[2] (2: 61). Границы изображения лирического героя расширяются: этот художественный образ имеет конкретное имя. Авторская

позиция здесь идентична позиции героя. Примечательно, что от написания до публикации «маленькой поэмы» прошло порядка пяти месяцев. В поэме иносказательно отражены все события, произошедшие в это время в России. Повествование «Есенина-пророка» о переустройстве мира романтично, но идет в русле истории.

Поэма посвящена ветхозаветному пророку Иеремии, который обличал грехи соплеменников, предрекая возмездие. После того как Иудея была завоевана вавилонянами, а большинство ее жителей были пленены и превращены в рабов, Иеремия оплакал это несчастие. Само название - Инония - очевидно, происходит от слова «ино», то есть хорошо, ладно.

Время героя «града Инонии» «приспело». С первых строк поэмы он выражает протест: «Я иным Тебя, Господи, сделаю» (2: 62). Поэт-пророк открыто восстает против самих основ христианской религии, как бы пытаясь избыть ее из себя:

Не страшен мне лязг кнута.
Тело, Христово тело,
Выплевываю изо рта (2: 61).

А. Блок записал в своем дневнике комментарий самого Есенина по поводу этого стиха: «Я выплевываю Причастие (не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия)». Есенин ни в коей мере не богохульствует, говоря так о святыне: эти слова сказаны не в адрес религии, а в адрес происходящих событий. Поэт, в диалоге с Блоком, замечает, что не хочет принять кровопролитий, заплаченных народом в этой революционной схватке. Октябрьская революция станет крестом, на котором будет распята Русь. Есенин не хотел этого сораспятия.

Герой продолжает:

Не хочу я небес без лестницы,
Не хочу, чтобы падал снег (2: 61).

Лестница в христианском мире является символом связи между небом и землей, другими словами – символом

возможности подняться на небо, выражением живой связи между Богом и человеком. Подняться по этой лестнице может только духовно-чистый человек: либо христианин, исполненный добродетели, либо мученик. Объявив себя пророком, «Есенин» отвергает первый путь (ведь гордыня – один из смертных грехов в христианстве). Но и второй, мученический, путь Есенина не устраивает:

Не хочу восприять спасения
Через муки его и крест:
Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд.
Я иное узрел пришествие –
Где не пляшет над правдой смерть.
Как овцу от поганой шерсти, я
Остригу голубую твердь (2: 61).

И далее еще одно подтверждение пророческой миссии лирического героя, представленное на уровне символов:

Я сегодня снесся, как курица,
Золотым словесным яйцом (2: 62).

Яйцо всегда представляется как символ первоначального зародыша жизни, из которого впоследствии появился мир – то есть это символ первоначального творения. По библейской легенде Христос, восставший из гроба, сравнивается с цыпленком, вылупившимся из яйца. Золотое яйцо, в свою очередь, обозначало солнце. Таким образом, «золотое словесное яйцо» – это и предрекаемое пришествие воскресшего Иисуса Христа на землю, и одновременно сотворение нового, светлого, солнечного мира – Инонии.

Следовательно, пользуясь традиционными христианскими символами, Есенин как художник интерпретирует их по-своему, наделяя этого героя способностью переделывать, перекраивать, творить мир и даже Бога по своему образцу:

Ныне на пики звездные
Вздыбливаю тебя, земля!
Протянусь до незримого города,
Млечный прокушу покров.
Даже Богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.
Ухвачу его за гриву белую
И скажу ему голосом вьюг:
Я иным тебя, Господи, сделаю,
Чтобы зрел мой словесный луг! (2: 62)

Исследователь В.А. Сухов отмечает: «Вселенский размах того нового духовного учения, которое проповедовал в «Инонии» «пророк Есенин Сергей», требовал создания соответствующих гиперболических образов. Так рождались грандиозные есенинские метафоры, призванные подтвердить всемогущество «человекобога»: «Коленом придавлю экватор. / Пополам нашу землю-матерь / Разломлю, как златой калач» (2: 64)» (Сухов, 1995: 110).

В «ангелическом образе» поэмы Есенина: «Грозовой расплескались вьюгою / От плечей моих восемь крыл» (2, 62), узнается ангел Серафим, особо приближенный к престолу Бога и Его прославляющий. Но, по Библии, он шестикрыл, в поэтическом же образе мы видим усиление – восемь крыл – это еще раз указывает на божественную связь и сложное метафорическое понимание этого символа. Есенин не представляет «богоборца»: он указывает на светлого пророка, «горящего» ангела».

В Книге Пророка Исайи читаем: «Не радуйся, земля Филистимская, что сокрушен жезл, который поражал тебя, ибо из корня змеиного выйдет аспид, и плодом его будет летучий дракон» (Ис. 14: 29). Часто в библейских источниках этого ангела ассоциируют с «змееподобной молнией», творящей высший суд. То есть, если ориентироваться на это понимание образа, Есенин указывает нам на героя-пророка, пришедшего осудить неверующих:

Ныне на пики звездные

Вздыбливаю тебя, земля! (2: 62)
Проклинаю я дыхание Китежа (2: 62).
Проклинаю тебя я, Радонеж (2: 63).

Стоит остановиться на образе мессианистического града Китежа. В народном сознании этот город ассоциируется с символическим местом духовного соединения с жизнью иного, до поры скрытого мира. Только чистые сердцем и душой люди найдут путь в Китеж. Есенин представляет данный образ в поэме также в духе революционного времени: создание Инонии не приемлет присутствия посторонней веры, даже в виде «протеста социальных низов против церковной и светской власти» (КЛЭ, 1966 (3): 577).

Мотив отречения от святыни («Языком вылижу на иконах я / Лики мучеников и святых» (2: 62) показан в параллели с мотивом новой веры:

Чтобы поле его словесное
Выращало ульями злак,
Чтобы зерна под крышей небесною
Озлащали, как пчелы, мрак (2: 63).

«Пророк в «Инонии» активно преобразует мир, – отмечают исследователи В. Костюк и А. Чернопиский, – в отличие от героев библейских книг. Именно в этом преобразовании, по мнению лирического персонажа, заключается миссия новоявленного пророка, в осуществлении трансцендентально-мистического перехода из неблагополучного общественного положения в царство добра и справедливости. Христианская традиция не знает пророков, имевших задачи такого глобального уровня. В этом новшестве проявляется «религиозный ревизионизм» Есенина. Заявленный в первых строках пророк далее перерастает в мессию – спасителя и преобразователя мира. В этом, возможно, проявляется двойственное отношение С. Есенина к православию. Демонстративный отказ от мученического идеала христианства заключается в предложенном варианте спасения «без Христа и мук». Но выйти за пределы христианской символики автору не

удается» (Костюк, Чернопиский, 1996: 26-28).

С позицией исследователей можно полемизировать: не стоит забывать, что «Инония» – это романтическое произведение и мысли, прозвучавшие в ней, созвучны авторскому «я». Через метафорические образы проводится мысль не о спасении мира, а о новом жизневосприятии в изменившихся условиях. Есенин мастерски привлекает библейскую культуру, как бы предсказывая завтрашний день эпохи.

Во второй главке поэмы строки «На реках вавилонских мы плакали, / И кровавый мочил нас дождь» (2: 63) являются почти дословным переложением 136-го псалма Псалтыри: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе». Сион – гора в Иерусалиме, символизирующая царство Божие на небесах и земле.

В третьей главке облик героя приобретает черты христианского святого Ильи-пророка: «Возгремлю я тогда колесами» (2: 66). По народному поверью именно от небесной колесницы святого Ильи бывает гром. Упоминается в стихотворении и другой библейский символ – Назарет («Новый в небосклоне / Вызрел Назарет» (2: 68). По Евангелию, именно там прошло детство и отрочество Иисуса Христа. В контексте поэмы Назарет становится своеобразным воплощением новой эры, нового учения.

Трансформация миропорядка представлена в образах из Бытописания: «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1, 1). У Есенина это показано метонимически:

И вспашу я черные щеки
Нив твоих новой сохой (2: 66).
И заря, опуская веки,
Будет звездных ловить в них рыб (2: 67) и др.

Метафорическая система поэмы, к интерпретации которой исследователи отнеслись с большим вниманием, при различном ее понимании доказывает концепцию Есенина об «образе образа»[3]. В «маленькой поэме» поэт использует символ «Солнце» 8 раз. «Солнце в Библии – это дневное светило,

сотворенное Богом (Быт 1: 16; Пс 135: 8) и покорное Ему (Иер 31: 35; Мф 5: 45), знамение власти Творца и образ Его славы (Пс 83: 12; Мф 17: 2; Откр 1: 16). Господь определяет путь С. (Пс 73: 16; 103: 19; ср. также Нав 10: 12-14; Иов 9: 7). "Под солнцем" происходит жизнь на этой земле (Еккл 1: 9; 2: 11 и др.). В день суда Божьего солнце померкнет (Ис 13: 10; 24: 23; Иез 32: 7 и след.; Ам 8: 9; Иоил 2: 10, 31; Мф 24: 29; Откр 6: 12; 9: 2; ср. Мф 27: 45 и пар.); а по свершении всего уже не будет солнца, поскольку тогда Сам Бог станет солнцем Своего народа (Ис 60: 19 и след.; Откр 21: 23; 22:5)» (Библейский словарь Брокгауза).

«Заставочные образы» – космические элементы:

Чтобы плугом он в зори ранние
Распахивал с солнцем нощь (2: 63).
Колесами солнце и месяц
Надену на земную ось (2: 65).

«Корабельные образы» – сравнения:

Я главу свою власозвездную
Просуну, как солнечный блеск.
И четыре солнца из облачья,
Как четыре бочки с горы (2: 64-65).
И, как жерди златые, вытянет
Солнце лучи на дол (2: 66).
А солнышко, словно кошка,
Тянет клубок к себе (2: 67).

«Ангелический образ»:

Все равно - он иным отелится
Солнцем в наш русский кров (2: 64).

Здесь солнце - символ Творца. Героя не покидает вера в божественную силу, в Боговоплощение. Через это метонимическое сочетание переданы мысли самого поэта: надежда на изменения в социальном порядке, касающегося жизни людей.

Итак, поэт активно пользуется библейской литературой, вводит ее образы и сюжетные мотивы, переосмысляя их, в свои произведения. Этот процесс творчества поэта понятен, когда его рассматриваем в контексте русской литературы. Вопрос религии, Бога становится ведущим у символистов, М. Горького и других. Есенинская страна «мужицкой мечты» - новая, иная Русь - Инония - это «ключ к пониманию поэтом эпохи военного коммунизма» и «яркое свидетельство искренности его безбожных и революционных увлечений», - считает Г. Иванов, представитель Русского зарубежья (Иванов, 1990: 9).

К концу 1917 года Есенин под влиянием левых эсеров, объяснивших ему, что грядущая Русь, грезившаяся поэту, - это новое государство, основывавшееся на религии. Но на религии не языческой или христианской, а социалистической. «Новая вселенская идея (Социализм) будет динамитом, она раскует цепи, еще крепче прежнего заклепанные христианством на теле человечества <...> В христианстве страданиями одного Человека спасался весь мир: в Социализме грядущем - страданиями спасен будет каждый человек» (Ходасевич, 1996: 136).

В это же время Р.В. Иванов-Разумник интенсивно развивал тему христианства и «нового миросозерцания» в статьях «Испытание в грозе и буре» и «Россия и Инония». Взгляды критика и Есенина во многом сходны. «Духовный максимализм» первохристиан Иванов-Разумник противопоставляет позднейшему церковному христианству и заводит речь о необходимости нового понимания образа Христа, необходимости борьбы «не с Христом <…> а с тем лживым подобием его, под властной рукой которого двадцать веков росла и ширилась историческая церковь» (Иванов-Разумник, 1920: 20). В этой борьбе Иванову-Разумнику видится «не богохульство, а богоборчество; всякое же богоборчество есть и богоутверждение нового Слова» (Иванов-Разумник, 1920: 24). Есениным эта позиция была разработана в философских размышлениях лирического героя, проанализировавшего государственные изменения на пульсе современных событий.

Есенин в революционных поэмах отбрасывает прочь звучавшие ранее мотивы смирения и покорности. Высокая патетика, пророческий и глубоко антихристианский пафос,

большая метафоричность образов - вот черты нового художественного стиля Есенина.

В противопоставлении всеединству, созиданию, любви, взаимопониманию, выступает мотив незнакомого ранее человечеству гражданского повиновения, нового жизнестроительства. Оттого и образ нового града, созданный поэтом в «маленькой поэме», изображен правдиво.

Каков же он – народный, мужицкий «рай на земле», сказочно-романтический «град Инония, где живет божество живых»? С одной стороны, несмотря на яростное отрицание всего прошлого, этот прекрасный новый мир до боли напоминает есенинскую Русь, которая взрастила его:

Вижу нивы твои и хаты,
На крылечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать (2: 67).

Концовка «маленькой поэмы» показывает, что от той Руси не осталось ничего, кроме светлых воспоминаний поэта-романтика. Вера, которая господствует в новом чудесном граде, – вера романтическая, революционная. Инония – страна, где нет места страданиям и Кресту, где:

Новый на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера – в силе.
Наша правда – в нас! (2: 68)

Литературная критика и читательская аудитория восприняли «Инонию» неоднозначно. Одни отмечали гениальность произведения, другие обвиняли Есенина в кощунственном богоборчестве, в «яростном бунте против старого неба и старого Бога» (7 (2): 347), третьи - в измене идеалам революции.

Не следует, однако, воспринимать Сергея Есенина революционером, поэтом революции. Думается, что мучительные раздумья обо всем, что происходит в стране, и

наивные попытки создать новый образец веры, и неизбежные разочарования объясняются известной и простой истиной: когда рушится мир, поэт не может остаться безучастным.

СНОСКИ

1. Акаткин В.М. Певец Инонии и Китежа // Филологические записки (вестник литературоведения и языкознания). Воронеж, 1995; Воронова О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. М., 2002; Кононова Н.В. «Инония» С. Есенина как народно-социальная утопия // Славянская филология. Творчество С.А. Есенина. Традиции и новаторство. Рига, 1990; Костюк В., Чернопольский А. Структура утопического сознания (на материале поэмы С. Есенина «Инония») // С. Есенин. Научные статьи и материалы международной конференции. Киев, 1996; Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920-1930 годов. Поэтика - Видение мира - Философия. М., 2001; Сухов В.А. Поэма С. Есенина «Инония» в свете идей о «русском мессианизме» Н. Бердяева. С. 109-112; Солнцева Н.М. Китежский павлин: Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. М., 1992 и др.
2. Есенин С. Полн. собр. соч. В 7 т., 9 кн. М., 1995-2001 (в дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы).
3. Есенин С.А. «Ключи Марии».

ЛИТЕРАТУРА

Библейский словарь Брокгауза // Электронный источник - «Цитата из Библии».

Есенин С. Полн. собр. соч. В 7 т., 9 кн. М., 1995 - 2001.

Иванов Г.В. Сын «страшных лет России» // Русский рубеж (Спецвыпуск еженедельника «Литературная Россия»), No 3, 1990.

Иванов-Разумник Р.В. Россия и Инония. Берлин: Скифы, 1920.

Краткая литературная энциклопедия в 9 т. М., 1966.

Костюк В., Чернописский А. Структура утопического сознания (на материале поэмы С. Есенина «Инония») // Есенин С.А.: Научные статьи и материалы международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта. Киев, 1996.

Сухов В.А. Поэма С. Есенина «Инония» в свете идей о «русском мессианизме» Н. Бердяева // Есенин С.А.: проблемы творчества, связи: Межвузовский сборник научных трудов. Рязань, 1995.

Ходасевич В.Ф. О Есенине // Некрополь. М., 1996.

Получена / Received: 02.04.2013
Принята / Accepted: 05.04.2013

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал “Гуманитарное пространство” международный альманах (Journal “Humanity space” international almanac) публикует статьи, являющиеся результатом научных исследований. К печати принимаются оригинальные исследования, содержащие новые, ранее не публиковавшиеся результаты; обзоры, аналитические и концептуальные разработки по конкретным проблемам гуманитарных, естественнонаучных и медицинских наук.

Решение о публикации принимается редакционной коллегией журнала.
Редакция журнала оставляет за собой право производить сокращения и редакционные изменения рукописей и возвращать без регистрации рукописи, не отвечающие настоящим правилам и требованиям.

Редакция не несет ответственности за полноту содержания и достоверность информации, материалов.
Авторы несут персональную ответственность за содержание материалов, точность перевода аннотации, цитирования, библиографической информации.

Статья присылается одним файлом, названным фамилией автора или первого автора (соавторов). Пример: Ivanov_2011.doc

Оформление рукописи должно соответствовать следующим требованиям:
– статья должна быть ясно и логично структурирована
– название (на английском и русском языках)
– фамилия, имя, отчество [полностью] (на английском и русском языках)
– звание, степень, должность (на английском и русском языках)
– место работы [полностью включая индекс, e-mail] (на английском и русском языках)
– ключевые слова (на английском и русском языках)
– резюме (на английском и русском языках)
– краткое введение с постановкой задачи и проблемой исследования

– материал и методы
– описание и анализ результатов
– обсуждение и заключение
– благодарности и ссылки на номера грантов
– список литературы
– таблицы черно-белые без графики и полутанов (каждая на отдельной странице)

объем присланного материала не должен превышать 10000 знаков включая пробелы (6 машинописных страниц)
размер листа: А4
редактор: Microsoft Word [Word for Windows 2003]
формат: *.doc
шрифт: Times New Roman
кегль: 14 обычный — без уплотнения
текст без переносов
междустрочный интервал - полуторный (компьютерный)
выравнивание по ширине
поля: верхнее, нижнее, правое, левое - не менее 2 см
номера страниц внизу по центру
абзацный отступ 1,2 см
сноски отсутствуют
ссылки на литературу приводятся по тексту в круглых скобках
список литературы располагается в конце текста (входит в общий объем статьи)

Рукописи не должны содержать диаграмм, схем, фотографий, рисунков

Авторы получают оттиск своей статьи в виде PDF-файлов.

Образец оформление статьи:

Иванова Екатерина Павловна
доктор философских наук, профессор философского факультета
Ph.D., professor of the Faculty of Philosophy

Методологические аспекты перехода от парадигм обучения к парадигме самообразования

Е.П. Иванова

Московский Педагогический Государственный Университет
119991, Москва, ул. Малая Пироговская, д.1
Moscow State Pedagogical University
Malaya Pirogovskaya str. 1, Moscow, 119991 Russia; e-mail: info@info.com

Ключевые слова: виды парадигм, парадигма обучения, парадигма самообразования, особенности парадигмы профессионального самообразования в вузе, дидактический комплекс самообразования.

Key words: kinds of paradigms, training paradigm, self-education paradigm, peculiarity of self-education paradigm at a higher school, didactical complex of selfeducation.

Резюме: В статье обосновывается парадигма самообразования в сопоставлении с частными и локальными педагогическими парадигмами. В качестве методологических основ парадигмы самообразования рассматриваются ее историческая преемственность, информационная направленность и реализация в атрибутах обучения.

Abstrct: The article settles the self-education paradigm in comparison with particular and local pedagogical paradigms. Historical succession, information trend and realization in attributes of training are considered as a methodological basis of self-education paradigm.

[Ivanova E.P. Methodological aspects of transition from training to selfeducation paradigms**]**

[Текст статьи]

ЛИТЕРАТУРА

Баткин Л.М. 1989. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука. 272 с.

Лихачев Д.С. 1969. Внутренний мир художественного произведения. - Вопросы литературы. 8: 29-33.

Лотман Ю.М. 1992. Культура и взрыв. М.: Гнозис. 272 с.

Лурье С., 1994. Антропологи ищут национальный характер // Знание-сила. 3: 48-56.
Хайдеггер М. 1993. Время картины мира. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика. 447 с.
Bedini S.A. 1965. The evolution of science museums. - Technology and .culture. 5: 1-29.
Boettiger C. 1808. Uber Museen and Antikensammlungen. Leipzig: Behr. 31 s.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Journal “Humanity space” international almanac publishes research articles. Texts could be original research, containing new, previously unpublished results, reviews, analysis and conceptual manuscripts on the specific problems of the humanities, natural and medical sciences.

The decision on edition is taken by the editorial board of the almanac.The editorial staff reserves the right to make editorial changes and the reduction of manuscripts and return the manuscripts which are not corresponded to the rules and requirements.

The editors are not responsible for the completeness of the content and accuracy of the information and materials.

It is author’s responsibility for the manuscripts’ content, proper translation, quotes, bibliography, abstracts and etc.

Article had to be sent in one file, called the author's name or the first author (coauthors). Example: Ivanov_2011.doc

The manuscript had to be corresponded to the following requirements:

- Article had to be clearly and logically structured
- Name (in English and Russian)
- Surname, first name [full] (in English and Russian)
- The title, degree, position (in English and Russian)
- Place of work [including a full index, e-mail] (in English and Russian)
- Key words (in English and Russian)
- Abstract (in English and Russian)
- A brief introduction to the issue’s problem
- Methods
- Description and analysis of research results
- Discussion and conclusion
- Gratitudes and links to the numbers of grants
- A list of references
- A table in black and white with no graphics and semitones (each on separate page)
- Manuscript’s volume should not exceed 10 000 characters including spaces (6 pages)

- Paper size: A4
- Editor: Microsoft Word [Word for Windows 2003]
- Format: *. Doc
- Font: Times New Roman a size 14 regular
- Seal text without hyphenation Line spacing - one and a half (computer)
- Full justification margins: top, bottom, right, left - at least 2 cm
- Page numbers at the bottom of the center
- Indent 1.2 cm
- There are no footnotes
- References are given in the text in parentheses
-references located at the end of the text (included in the total amount of the article)

Manuscripts should not contain charts, diagrams, photographs, drawings

Authors will receive a reprint of his article as a PDF-file.

<u>The sample design of the article:</u>

Ivanova Ekaterina Pavlovna
Ph.D., professor of the Faculty of Philosophy

Methodological aspects of transition from training to selfeducation paradigms

E.P. Ivanova

Moscow State Pedagogical University
Malaya Pirogovskaya str. 1, Moscow, 119991 Russia
E-mail: info@info.com

Key words: kinds of paradigms, training paradigm, self-education paradigm, peculiarity of self-education paradigm at a higher school, didactical complex of selfeducation.
Abstrct: The article settles the self-education paradigm in comparison with particular and local pedagogical paradigms. Historical succession, information trend and realization in attributes of training are considered as a methodological basis of self-education paradigm.

[Text of article]

REFERENCES

Bedini S.A. 1965. The evolution of science museums. - Technology and .culture. 5: 1-29.

Boettiger C. 1808. Uber Museen and Antikensammlungen. Leipzig: Behr. 31 s.

Содержание // Contents

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / PHILOLOGY